

Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Letras - Doutorado

Wagner Vonder Belinato

Para além da escrita:
Negociações simbólicas do tornar-se autor —
Caio Fernando Abreu e o Campo Literário Brasileiro

Maringá
2016

Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Letras - Doutorado

Wagner Vonder Belinato

Para além da escrita:
Negociações simbólicas do tornar-se autor —
Caio Fernando Abreu e o Campo Literário Brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras, Área de Concentração: **Estudos Literários**.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Mirian Hisae Yaegashi Zappone

Maringá

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

B431p Belinato, Wagner Vonder
Para além da escrita: negociação simbólica do tornar-se autor - Caio Fernando Abreu e o Campo Literário Brasileiro/ Wagner Vonder Belinato. -- Maringá, 2016.
227 f. : il. color., figs. , tabs.

Orientadora: Prof.a. Dr.a. Mirian Hisae Yaegashi Zappone.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2016.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Caio Fernando Abreu. 3. Campo Literário. 4. Precursor e pretendentes. 5. Negociações simbólicas. 6. Intertextualidade. I. Zappone, Mirian Hisae Yaegashi, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.801.3

JLM-001989

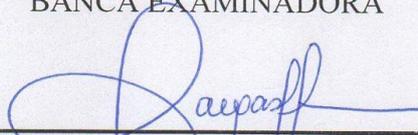
WAGNER VONDER BELINATO

**PARA ALÉM DA ESCRITA: NEGOCIAÇÕES SIMBÓLICAS DO TORNAR-SE
AUTOR – CAIO FERNANDO ABREU E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO.**

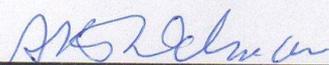
Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor em Letras, área de
concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em **28 de março de 2016.**

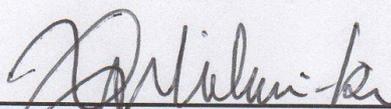
BANCA EXAMINADORA



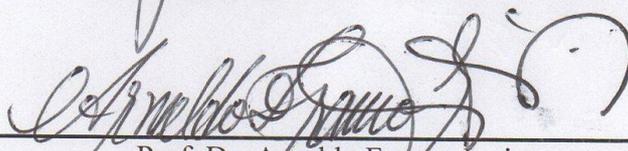
Prof^ª Dr^ª Mirian Hisae Yaegashi Zappone
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



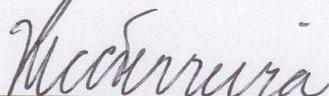
Prof^ª Dr^ª Alba Krishna Topan Feldman
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof^ª Dr^ª Vera Helena Gomes Wielewicki
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
Universidade Estadual Paulista – UNESP/São José do Rio Preto-SP



Prof^ª Dr^ª Maria da Conceição Coelho Ferreira
Université Lumière Lyon 2 – Bron-França

O presente trabalho:

— Contou com o apoio financeiro da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá entre os meses de setembro de 2013 e julho de 2014.

— Foi contemplado no âmbito do programa PSDE - Doutorado sanduíche no exterior - CAPES (Processo nº99999.012854/2013-01) entre os meses de agosto e novembro de 2014, sendo desenvolvido nesse período em parceria com a *Université Lumière-Lyon II*, sob coordenação da Prof^a. Dr^a Maria da Conceição Coelho Ferreira.

« *Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente* »

Camille Claudel, carta a Rodin, 1886

À la mémoire des lieux. 19, Quais de Bourbon, Paris.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais;

À Prof^a. Dr^a. Mirian Hisae Yaegashi Zappone, que acreditou neste trabalho; que pacientemente leu e releu as múltiplas versões do texto; que fez preciosas sugestões e fez geminar ideias; que discutiu e orientou; que lapidou a escrita; que indicou novos caminhos; que contribuiu de forma ímpar e que conta, mais que com meus agradecimentos, com a minha admiração;

À Prof^a. Dr^a. Maria da Conceição Coelho Ferreira, pela gentil e calorosa acolhida em Lyon, pelas discussões sempre profícuas e pela correção de traduções em língua francesa — estendo estes agradecimentos a seu esposo, Nicolas, e a seu filho, Lucas;

Aos Profs. Drs. Arnaldo Franco Jr. e Wesley Roberto Cândido, pela participação na banca de qualificação deste trabalho, pela leitura atenta que dele fizeram e pelas sugestões enriquecedoras;

Aos profissionais do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá;

Ao corpo docente da Área de Língua Francesa do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de Maringá, pelo ambiente de trabalho enriquecedor;

Aos meus amigos;

Aos meus mestres, aos meus alunos.

RESUMO

Esta tese analisa a apropriação que autores da Literatura Brasileira contemporânea fazem das obras de Caio Fernando Abreu (1948-1996). O *corpus* delimitado engloba 14 obras dos escritores Adriana Lunardi, Álex Leilla, Arturo Gouveia, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lúcia Facco, Marcelo Mirisola, Marcelo Moutinho, Pedro Stiehl, Ramon Mello e Wil Cabral. Partindo das proposições de Pierre Bourdieu sobre campo literário (1970, 1992, 1994), hipotetizamos que o trabalho realizado pelos novos narradores a partir da utilização de fragmentos, trechos e símbolos da obra de Abreu corrobora para com o estabelecimento do autor como figura de proa deste grupo particular de escritores, considerados *pretendentes* frente ao campo literário brasileiro, ao mesmo tempo em que serve de caminho para a inserção dos mesmos neste campo. O percurso analítico proposto discute a autonomização do campo literário brasileiro, a solidificação de suas instituições e a inserção de Abreu, ainda jovem escritor, neste cenário, no sentido de averiguar o valor simbólico de que dispõe o *precursor* frente ao campo. Esfera acadêmica e redes sociais foram os ambientes de circulação estudados para que se pusesse chegar à noção de valor simbólico construída pela obra e pela figura de Caio Fernando Abreu. Por fim, verificamos a atuação de cada um dos autores *pretendentes* frente à obra do *precursor*, categorizando os modos de apropriação que fazem da obra de Caio Fernando Abreu por meio da proposição de espaços de atuação simbólica intercomunicantes, que foram assim nomeados: *Escrita no espaço dos possíveis*, *Espaços referentes*, *Espaços de leitura* e *Espaços para distinção e distanciamento*, em que ganham relevo as distintas negociações simbólicas com o legado de Abreu. O trabalho de averiguação da hipótese de trabalho, por meio da análise das obras dos *pretendentes*, levou a concluir que as objetivações realizadas pelos *pretendentes* expandem o legado simbólico do *precursor*, fundando em torno dele um subcampo de circulação de obras literárias, ao mesmo tempo em que garante aos *pretendentes* ligações efetivas no campo literário nacional, a partir das quais os mesmos buscam auferir *lucro simbólico* para suas obras.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Campo Literário; Precursor e pretendentes; Negociações simbólicas.

ABSTRACT

This thesis analyzes the appropriations that authors of contemporary Brazilian literature make on the works of Caio Fernando Abreu (1948-1996). The delimited *corpus* includes 14 works of writers Adriana Lunardi, Alex Leilla, Arturo Gouveia, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lucia Facco, Mirisola Marcelo, Marcelo Moutinho, Pedro Stiehl, Ramon Mello and Wil Cabral. Starting from Pierre Bourdieu's propositions about literary field (1970, 1992, 1994), we hypothesized that the work done by those new storytellers using fragments, bits and symbols of Abreu's work corroborates the author's establishment as a figurehead for this particular group of writers, considered *applicants* facing the Brazilian literary field, and at the same time, serves to their own insertion in this field. The proposed analytical course discusses the independence of the Brazilian literary field, the solidification of its institutions and the inclusion of Abreu, as young writer, in this scenario and finding out the symbolic value available to the precursor in face of the field. Academic sphere and social networks were the circulation environments studied to get to an exact notion of the symbolic value acquired by the work and the figure of Caio Fernando Abreu. Finally, we verify the performance of each one of the *applicant* authors as related to the *precursor's* work, categorizing the ways of appropriation they made to the work of Caio Fernando Abreu by proposing spaces of intercommunicating symbolic actions, which were named as follows: *Writing in the spaces of possible*; *Spaces of the referential*; *Spaces of the reading*; *Spaces for distinction and detachment*, in which gain volume distinct symbolic negotiations with the legacy of Abreu. The investigation of the hypothesis of work through the analysis of the works of the *applicants*, led to the conclusion that the objectivations performed by the *applicants* expanded the symbolic legacy of the *precursor*, founding around him a subfield of literary circulation of works, while ensuring effective connections to the *applicants* in the national literary field, from which they are seeking earn symbolic profit for their works.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Literary Field; Precursor and applicants; Symbolic negotiations.

RÉSUMÉ

Cette Thèse de Doctorat analyse le procès d'appropriation des œuvres de Caio Fernando Abreu (1948-1996) réalisé par des auteurs de Littérature Brésilienne contemporaine. Le *corpus* est composé de 14 œuvres des écrivains Adriana Lunardi, Álex Leilla, Arturo Gouveia, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lúcia Facco, Marcelo Mirisola, Marcelo Moutinho, Pedro Stiehl, Ramon Mello et Wil Cabral. À partir des propositions de Pierre Bourdieu à propos du champ littéraire (1970, 1992, 1994), nous présentons l'hypothèse que ce groupe d'auteurs, considérés comme des *prétendants* dans le champ littéraire brésilien, réalise un travail d'appropriation de fragments, d'extraits et de symboles de l'œuvre d'Abreu ayant pour but d'établir des stratégies d'insertion et de fixation dans ce champ littéraire, renforçant par la même occasion l'image de l'écrivain comme figure de proue pour ce groupe particulier d'écrivains. Le parcours d'analyse part de l'autonomisation du champ littéraire brésilien et de la solidification de ses institutions, dans lequel Abreu, encore jeune écrivain, s'insère, pour vérifier la valeur symbolique de l'image et l'œuvre du *précurseur* dans ce champ. Dans ce sens nous avons privilégié l'étude à partir de deux milieux, à savoir la sphère académique et celle des réseaux sociaux. De cette manière, nous avons pu vérifier et catégoriser la performance et l'appropriation de chacun des auteurs *prétendants* en raison de l'œuvre du *précurseur*, proposant des espaces de performance symbolique, nommés *Écriture dans l'espace des possibles ; Espaces de référence ; Espaces de lecture et Espaces pour distinction et détachement*, dans lesquels les différentes stratégies de négociations symboliques avec l'héritage d'Abreu gagnent en importance. La recherche menée sur les œuvres des *prétendants* nous amène à conclure que les objectivations opérées par les prétendants élargissent l'héritage symbolique du *précurseur* et créent autour de celui-ci un sous-champ de circulation des œuvres littéraires, sans oublier que cet héritage assure également aux *prétendants* des points effectifs de liaison dans (ou avec) le champ littéraire brésilien, à partir desquels ils essayent d'obtenir un capital symbolique pour leurs œuvres personnelles.

Mots-clés : Caio Fernando Abreu ; Champ Littéraire; Précurseur et prétendants ; Négociations symboliques.

Sumário

Introdução	11
1 Constâncias e inconstâncias:	
O processo contínuo do campo literário	29
1.1. Os processos de autonomização do campo.....	30
1.2. Especializações internas do campo.....	39
1.3. O <i>habitus</i> cultural	44
1.4. O campo literário brasileiro: espelhamento e autonomização.....	50
2 Caio Fernando Abreu:	
Autor e obra no campo literário brasileiro	53
2.1. Autoposicionamento e diálogo com os pares do campo.....	53
2.2. Posicionamentos a partir de leituras acadêmicas.....	67
2.3. O papel dos leitores e de suas leituras no espaço virtual.....	83
2.4. Racionalização do capital cultural existente.....	91
3 Para além da escrita: Tornar-se autor e obter prestígio	97
3.1. Inserção de novos autores no atual campo literário.....	97
3.2. Estratégias e negociação de valores.....	102
3.2.1. Caio Fernando Abreu: figura de proa.....	106
3.2.1.1. Escrita no espaço dos possíveis	113
a) <i>Rapsódia em Berlim</i> , de Pedro Stiehl	114
b) <i>Vapor barato</i> , de José Valdemar de Oliveira.....	117
c) <i>O doce vermelho das beterrabas</i> , de João Batista Ferreira	122
d) <i>Memória dos barcos</i> , de Marcelo Moutinho	129
e) <i>Lado B – Histórias de mulheres</i> , de Lucia Facco	133
f) <i>Vésperas</i> , de Adriana Lunardi.....	138
3.2.1.2. Espaços referentes	143
a) <i>A farsa dos milênios</i> , de Arturo Gouveia	144
b) <i>Henrique</i> , de Álex Leilla	148
3.2.1.3. Espaços de leitura.....	154
a) <i>O gosto amargo de seu corpo</i> , de Wil Cabral.....	155
b) <i>Vinis mofados</i> , de Ramon Mello	160
3.2.1.4. Espaços para distinção e distanciamento	167
As narrativas de Marcelo Mirisola	168
3.3. Para além dos muros: leituras conectas.....	177
4 Considerações finais	181
5 Apêndices	189
6 Referências bibliográficas	215

ÍNDICE DE TABELAS, GRÁFICOS E IMAGENS

TABELAS

Tabela 1 – <i>Corpus</i> de análise constituído de autores que citam Caio Fernando Abreu, seu universo ficcional e suas obras em novas produções literárias.....	20
Tabela 2 – Principais páginas dedicadas a Abreu na rede social <i>Facebook</i>	88
Tabela 3 – Número de referências convergentes no universo narrativo de três ou mais autores <i>pretendentes</i>	109

GRÁFICOS

Gráfico 1 – Dissertações defendidas sobre a obra de Caio Fernando Abreu – evolução anual.....	68
Gráfico 2 – Teses defendidas sobre a obra de Caio Fernando Abreu – evolução anual.....	69
Gráfico 3 – Retratos da leitura no Brasil – Estimativa de leitores por gênero literário, em milhões.....	99
Gráfico 4 – Número de referências nas obras dos autores <i>pretendentes</i>	107
Gráfico 5 – Repetições de referências culturais englobando autores, músicos, atores, atrizes e obras utilizadas pelos <i>pretendentes</i>	108

IMAGENS

Imagem 1 – Média de livros lidos nos três meses anteriores à 3ª Edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil.....	100
--	------------

Introdução

O exaustivo trabalho de criação executado pelo escritor, quando dá por concluída sua obra, implica no desejo de reconhecimento por seus pares e pelo público leitor. Enquanto concluía seu segundo romance, *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), Caio Fernando Abreu endereçava missivas a seus conhecidos relatando as dificuldades que envolveram seu trabalho de criação e escrita. Abreu falava, então, de um trabalho que *doeu*, que em *nenhum momento... fluiu* (ABREU, 2002, p. 186). Para o romance, o autor já contava com uma editora: a publicação aconteceria pela recém-criada Companhia das Letras. Fosse um autor iniciante, começaria a busca por tornar o texto público, a fim de fazê-lo conhecer e ser reconhecido como escritor, o que de fato já lhe ocorrera duas décadas antes.

A transformação do “sujeito autor” em “escritor reconhecido” passa por várias etapas, das quais a inserção no campo literário, a partir da produção da obra e da materialização desta em livro, é apenas a primeira delas.

Definido como Pierre Bourdieu o apresenta em *A economia das trocas simbólicas* (2013 [1970])¹, o *campo de bens simbólicos* é um espaço social ou intelectual relativamente autônomo. No *campo literário*, esfera participante do campo de bens simbólicos, atuam: autores; o público em suas diferentes vertentes; obras; crítica acadêmica e demais instâncias mediadoras, dentre as quais editores e editoras, compondo um campo de força que visa reconhecimento e prestígio — Bourdieu menciona, contudo, que o único público leitor de interesse aos escritores são seus próprios pares, responsáveis por conceder reconhecimento ao escritor ao mesmo tempo em que atuam como concorrentes do mesmo no campo. Esses diversos

¹ A fim de estabelecer uma perspectiva histórica, sobre a qual se funda o presente trabalho, ressaltamos que *O mercado de bens simbólicos* [*Le marché des biens symboliques*] é um texto de 1970, publicado no Brasil pela editora Perspectiva, integrando o tomo *A economia das trocas simbólicas* (2013). Os textos que compõem o volume são notadamente da década de 1960.

agentes e instâncias atuam de modo a estar em constante diálogo e confronto, a fim de assegurar não apenas seu conjunto de valores, a partir do qual se configuram predileções artísticas, mas também o próprio direito de manifestá-las enquanto autoridades competentes para tanto.

Ainda que represente apenas uma das instâncias de tal campo, o *mercado editorial* é importante no sentido de demonstrar, estatisticamente, o alcance de um autor, obra ou editora, e o conjunto de valores que lhes é inerente. De acordo com dados disponibilizados pelo Sindicato Nacional de Editores Livreiros², o mercado editorial brasileiro produziu, no ano de 2014, um total de 60.829 títulos, entre os quais 19.285 novos títulos, indicando a especialização³ do setor literário, representada por substancial aumento na facilidade de publicação no país, gerada tanto pela estabilidade econômica quanto pelo avanço de novas tecnologias de informação.

Para a apuração dos dados de produção e vendagem, obras literárias de cunho artístico são incluídas no segmento de *Obras gerais* e dividem espaço com *Livros Didáticos* (13.945), *Religiosos* (7.938) e demais gêneros. O segmento de *Obras Gerais* produziu, em 2014, 23.171 títulos, variando negativamente 8,15% em relação ao ano anterior, mas com produção total de 139.758.997 exemplares, progressão de 8,62% na comparação com 2013, computadas tanto vendas diretas quanto governamentais.

Tomadas como base tanto as reflexões de Laurence Hallewell, em *O livro no Brasil* (2005), quanto de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A Leitura rarefeita* (1991), somos levados a perceber, no caso brasileiro, a transição de um ambiente editorial pouco profissional, de que dão testemunho as múltiplas falências empresariais de Monteiro Lobato, por exemplo, para outro, altamente especializado — embora substancialmente diferente de mercados correlatos, notadamente o francês⁴, no qual se espelha e no qual Bourdieu baseia sua teoria — onde atuam grandes empresas nacionais e internacionais, com múltiplos recursos gráficos de edição, divulgação e mediação.

² Dados disponíveis em <http://www.snel.org.br/dados-do-setor/producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro/> (acesso em 18.04.2015) e em http://www.snel.org.br/wp-content/themes/snel/docs/pesquisa_fipe_2015_ano_base_2014.pdf (acesso em 12.01.2016).

³ Ocorre também, modernamente, a abertura do mercado editorial no sentido de comportar novas editoras com proposta de edição em cooperação com os autores.

⁴ Há também diferenças substanciais em relação aos mercados próximos, hispanoamericanos, que contam com maior presença de grupos multinacionais, o que, segundo David William Foster, diminuiria a publicação de textos para mercados regionais e, por conseguinte, a diversidade temática das obras. (FOSTER, 2000, p. 99).

Paralelamente, e em sentido contrário, a 3ª edição da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (2013)⁵, conduzida pelo IBOPE Inteligência, indica uma retração no número absoluto de leitores entre a população brasileira com mais de cinco anos, passando de estimados 95,6 milhões, em 2007, ano da 2ª edição da pesquisa, para 88,2 milhões de leitores em 2011, 7,3% menos. Somos levados a observar, com base em tais dados, que a diminuição pode ser mais grave que o imaginado, já que a população nacional estimada aumentou, no período, de 173 para 178 milhões de indivíduos acima de cinco anos, fator que torna a diminuição de sujeitos leitores bastante mais visível e alarmante, indicando uma redução na penetração da leitura como atividade escolar, de trabalho ou de lazer.

Do confronto entre as pesquisas conduzidas pelo Sindicato Nacional de Editores e Livreiros – SNEL e pelo IBOPE Inteligência, é possível depreender um incremento substancial na oferta de títulos ao público, ao passo que diminuiu não só o público potencial para os mesmos, mas também a penetração da leitura como atividade de lazer, de anteriores 36% de pessoas que dedicavam seu tempo livre à atividade para atuais 28%.

Assim, embora publicar tenha se tornado a etapa mais simples do processo que leva um indivíduo a ser reconhecido como produtor no campo literário, dispensando um sem número de mediações editoriais e, por vezes, mesmo o formato físico do livro, o aumento constante de publicações disponíveis, a abundância de materiais e o afunilamento do público leitor tendem a tornar a busca por reconhecimento e por leitores uma tarefa bastante árdua quando considerado o cenário brasileiro. Desta forma, para o escritor iniciante, destacar-se entre uma miríade anual de novos nomes e fixar, entre tantos, o seu na preferência dos leitores e/ou da crítica, na busca por reconhecimento e perpetuação entre as instâncias que detêm prestígio no campo literário, submetendo o texto a uma editora renomada, inscrevendo-o em prêmios literários diversos ou flertando com instâncias da Academia, exige a adoção de múltiplos recursos textuais e paratextuais.

Quando se pode observar o início de carreira de um escritor, não é raro constatar uma primeira publicação por uma pequena editora para, apenas após repercutir entre público e crítica e ter a qualidade de seu texto reconhecida por pares atuantes no campo literário, vê-lo lançado por uma casa de prestígio. A exemplo de

⁵ Dados disponíveis em http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf. Acesso em 18.04.2015.

Daniel Galera, cujo romance *Até o dia em que o cão morreu* (2003), publicado originalmente pela Livros do Mal, editora fundada pelo próprio autor, seria posteriormente editado pela Companhia das Letras (2007), o mesmo acontecendo com outros autores da extinta editora, como Joca Reiners Terron.

Também no início da carreira de Caio Fernando Abreu, que ocupa, atualmente, no campo literário brasileiro, posição de certo prestígio, pode-se verificar o grande número de tentativas e negociações que antecederam suas primeiras publicações⁶. Em março de 1969, Abreu endereçava uma carta a sua família, relatando algumas das tratativas que levariam às primeiras publicações de sua obra:

Tenho escrito muito. Um conto meu vai sair numa das próximas *Cláudia*, talvez a de abril — e o meu romance está nas mãos de duas pessoas influentes — Carmem da Silva e Léo Gilson Ribeiro (crítico literário) — que estão procurando editores. Também estou dando os últimos retoques num livro de contos chamado *Inventário do irremediável*, que um amigo escritor — Ignácio de Loyola — vai levar para uma editora só de gente nova, a Senzala. É quase certo que sai. Deste, vou mandar também uma cópia para uma amiga no Rio, Maria Helena Cardoso, irmã do Lúcio Cardoso, aquele escritor que morreu há pouco. Se a editora Senzala por uma infelicidade não der certo, ela me arrumará um editor no Rio. Há também um outro livro de contos (*A margarida enlatada*, onde tem um conto dedicado a vocês) e uma novela (*Cavalo branco na escuridão*). Estão no Rio, com Carmem da Silva. Com todas essas coisas, é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios — todas essas coisas. (ABREU, 2002, p. 357-8)

Voluntariamente ou não (e de certa forma irônico), em seu discurso, o escritor ressalta, sucessivamente, a posição de agentes do campo literário que os indivíduos com os quais se relacionava ocupavam: “Léo Gilson Ribeiro (crítico literário)”; “... um amigo escritor — Ignácio de Loyola” e “Maria Helena Cardoso, irmã do Lúcio Cardoso, aquele escritor que morreu há pouco.” (grifos nossos), informando aos destinatários da carta a situação prestigiada de seus mediadores no ambiente cultural. Anunciava, da mesma maneira, o que entendia então por prestígio: “fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios” que intentava para si. Reconhecia, assim, a legitimidade de um sistema editorial dotado de editoras novas e conceituadas, assim como o papel dos críticos (Léo Gilson Ribeiro) e a linguagem por eles adotada, operando de acordo com o

⁶ Entre os sinais do mencionado prestígio, pode-se evocar a publicação do catálogo do autor pela Editora Nova Fronteira, do Grupo Editorial Ouro (Ediouro).

esperado para um escritor com pretensões a tornar-se produtor de bens culturais no campo (BOURDIEU, 2013, p. 101). Nota-se, ainda, que Abreu já era reconhecido pelos seus pares, produtores culturais então detentores de relativo prestígio (Ignácio de Loyola, Carmem da Silva). Tais aspectos confirmam a transmissão de um *habitus* inscrito no campo literário, do qual se utilizava o jovem autor a fim de comunicar-se com demais agentes e buscar estabelecer para si uma posição mais ou menos definida.

Das obras mencionadas pelo escritor, que já circulavam entre seus *pares-concorrentes* (*idem*, p. 105), apenas *Inventário do Irremediável* (1970) e o romance ao qual se refere, *Limite Branco* (1970), seriam publicados⁷. O primeiro deles, em uma edição de 500 exemplares, pela Editora Movimento, de Porto Alegre, e o segundo, pronto desde 1967, pela Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, frustrando os planos iniciais de publicação pela Senzala. Embora ambas as obras tenham se tornado referenciais da literatura de Abreu, apenas *Inventário do Irremediável* teve sua tiragem esgotada. O escritor levaria mais de uma década de negociações no campo — prêmios literários, participação em coletâneas e novas obras — até conhecer o sucesso de público e crítica que *Morangos Mofados* (1982) lhe traria. É sobretudo graças a esse reconhecimento que seus dois volumes iniciais seriam reeditados diversas vezes nos anos que se seguiram, não sem que o autor indicasse os percalços em torno das novas e possíveis novas edições. Celebrando os 25 anos de *Inventário do irremediável*, em 1995, Abreu menciona que o livro deveria ter uma segunda edição treze anos antes, em 1982:

Em 1982, Pedro Paulo de Sena Madureira propôs reeditá-lo pela Nova Fronteira. Praticamente rescrevi-o (sic) todo nessa época, a artista plástica MaglianI (sic) fez uma linda capa — mas Pedro Paulo desligou-se da editora, eu viajei, entrei em novos projetos e a coisa acabou não andando. (ABREU, 1995, p. 5)

De modo geral, as duas edições comemorativas de *Limite Branco* (1993) e de *Inventário do irremediável* (agora grafado ‘*ir-remediável*’) (1995), ressaltam, em seus prefácios, o agradecimento de um produtor dotado de certo prestígio e reconhecimento entre seus pares em relação àqueles que cancelaram a publicação das obras no início do processo, vinte e cinco anos antes, em um sistema de apoio

⁷ É provável que as demais, *A margarida enlatada* (um conto de *O ovo apunhalado*, 1975) e *Cavalo branco na escuridão*, tenham servido de base a outros trabalhos.

mútuo. Tais são os casos de João Gilberto Noll, Arnaldo Campos e Hilda Hilst, cujo reconhecimento parte do binômio *pares-concorrentes* (BOURDIEU, 2013, p. 105). Indiretamente, Abreu ressalta o papel de produtores responsáveis por ditar o *habitus* propriamente literário que reflete em sua escrita, notadamente os franceses Natalie Sarraute, Michel Butor e os brasileiros Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. À Clarice Lispector cabe o papel de figura de proa na prosa do autor, cujo conhecimento foi de fundamental importância para que ele pudesse estabelecer-se na “[...] arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural [...]” (BOURDIEU, 2013, p. 106). É em relação à produção dos agentes a quem reconhece como produtores privilegiados que se estabelece, direta e indiretamente, a originalidade da obra (*idem*, p. 112) do autor⁸.

O procedimento de citação e homenagem de que Abreu se vale em suas duas primeiras obras é replicado, com maior ou menor frequência, em suas demais publicações. É como marca de suas leituras que o autor integra, na novela *Pela noite* (1983), as obras de Julio Cortázar e Gabriel García Márquez. A partir de obras dos dois latino-americanos, Abreu confere à sua novela o caráter de uma trama espelhada, saturando-a de um sem número de *referências funcionais*, terminologia de Roland Barthes (1977, p. 21), que tornam o movimento de leitura elíptico e aprofundado, seja pelo conhecimento anterior das referências, seja pela volta aos textos primeiros.

Os protagonistas de *Pela noite* adotam os nomes e, por simbiose, as personalidades dos protagonistas engendrados por Cortázar e García Márquez e propiciam, a partir desta operação, uma leitura que concatena as obras dos três autores. Identificando em Caio Fernando Abreu vestígios que vão além da citação textual dos dois primeiros, um leitor que tenha acessado primeiramente os dois notórios latino-americanos passa a confrontá-los, buscando no enredado textual as passagens de Márquez a Cortázar que lhe elucidam a leitura. Em sentido oposto, é possível prever que a leitura de *Pela noite* possa despertar a curiosidade de checar os dois textos mencionados na trama. As leituras (possíveis) acima descritas são, por

⁸ No estudo *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*, Ellen Mariany da Silva Dias (2010) desenvolve a tese de que a figura de escritor de Caio Fernando Abreu, em suas múltiplas vertentes, é forjada pelo indivíduo psico-social Abreu sob a influência direta de Julio Cortázar e Clarice Lispector, bem como a partir das alterações realizadas entre as primeiras e demais edições de suas obras, marcadas pelo *pentimento* do indivíduo sobre a persona-autor, arrependimento do autor em relação às obras inicialmente construídas. (O termo é de Lilian Hellman, *Pentimento: A book of portraits* — na tradução brasileira, *Pentimento*, trad. Elsa Martins, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981).

certo, experiências de leitura diversas daquela que terá um leitor que tenha buscado apenas o texto de Abreu⁹.

Para Compagnon, “[...] a narrativa é nossa maneira de viver no mundo —, representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível [...]” (COMPAGNON, 2003, p. 131). Ao mencionar García Márquez e Cortázar em seu texto, desta forma, o novato Caio Fernando Abreu revelava sua visão de mundo para os leitores. Para as instituições da esfera erudita, transmitia sua disposição em respeitar um *habitus* — conjunto de valores de criação literária conscientes e inconscientes igualmente transmitidos de forma consciente e inconsciente às novas gerações, responsáveis por alterá-lo à medida que dele se servem, conforme o define Bourdieu (1998, 71) — historicamente construído. No início da noite em que reviveriam seus traumas, Pêrsio e Santiago, até então personagens sem nome, dialogam:

Sentou-se no braço da poltrona, mostrou as capas.

— Conhece estes livros?

Os títulos em espanhol, leu devagar: *Los premios*, de Julio Cortázar, *Cronica de una muerte anunciada*, de García Márquez, e *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Tocou de leve nas capas. Certo carinho distante, intenso, como quem toca um álbum de fotografias quase antigas, as cores vivas já começando a ser invadidas pelo amarelo do tempo nos papéis. Sorriu, meio fatigado:

— Conheço, claro.

— Conhece e gosta? Ou conhece e não gosta? Ou conhece e não acha nada? Vamos lá, tipo múltipla escolha. Ou assinale com um *x* o último quadrinho. Aquele que diz *outros*. Na linha pontilhada, especifique o que quer dizer com *outros*, certo?

[...]

— Primeiro quadrinho — disse. E desenhou no ar um grande *x*.

— Conhece e gosta?

— É, gosto. Muito.

— E atenção, atenção, meus senhores: qual você gosta mais? (ABREU, 1983, p. 112-113, grifos nossos)

O jogo cênico dos dois personagens é extremamente hábil e performático. Embora os títulos sejam retratados como *distantes* temporalmente, foram lidos em espanhol por ao menos um dos interlocutores, que estabelece também a resposta esperada: “gosto”. Diante do estranho da situação, o espalhafato do segundo personagem, ao desenhar no *ar um grande x*, demonstra o prestígio que as obras e seus autores alcançavam à época. Em gestos performáticos como os do personagem,

⁹ As diferenças entre experiências de leitura tendem ao infinito. Cada leitor parte de um percurso particular e de um conhecimento diverso de mundo.

Paul Zumthor (2007) lê um método de comunicação com função específica, a de intensificar o que foi dito:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (p. 35, grifos nossos)

Nesse caso, a performance exagerada tem função estratégica na narrativa, comunicando diretamente ao leitor as obras que, a partir dali, seriam fundamentais à leitura da novela, apresentando as obras de Cortázar e García Márquez como elementos de irrefutável valor cultural e sem a leitura dos quais o leitor, doravante prevenido, não completaria os sentidos da novela *Pela noite*.

Ao mesmo tempo em que tais referências deixam entrever as predileções literárias do outrora iniciante autor, asseguram aos seus pares e ao público leitor que as leituras do escritor procedem de um cânone coeso e que, por conseguinte, a obra que tem em mãos não representaria, para um leitor preocupado com as escolhas que faz — entre as milhares de opções anualmente apresentadas pelo mercado — dispêndio de tempo e/ou de energia intelectual. Garantem, ao contrário, que tal leitura proveria uma melhor percepção tanto da obra quanto das anteriores, pela obra citada. Em *O trabalho da citação* (2007), Compagnon menciona que “A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é o lugar de reconhecimento, uma marca de leitura.” (p. 22). É assim, como voz privilegiada da comunidade leitora de Cortázar e Márquez, que Abreu contribuía, ainda mais, para o prestígio em torno dos dois primeiros autores, atuando para aumentar o que Bourdieu chama de *jurisprudência cultural* (2013, p. 122).

O percurso de Caio Fernando Abreu para estabelecer-se no campo literário brasileiro, seja remetendo-se a personagens do mundo literário de sua época, seja valendo-se de citações de autores canônicos como Cortázar e Márquez, foi aqui brevemente mencionado na medida em que constitui a mesma ordem de operações textuais e paratextuais realizada por um grupo de autores a que nomeamos, na esteira de Bourdieu (1994, p. 71), *pretendentes* diante da obra do gaúcho, excetuado o fato de que, ao contrário de Cortázar e García Márquez, o escritor brasileiro não é visto, ainda, como canônico, embora seja provido de certo valor cultural no campo literário,

sobretudo entre jovens que, tendo lido o autor nas décadas de 1970 a 90, tornavam-se adultos nas décadas seguintes.

Na esteira de Compagnon e de Bourdieu, nos é dado afirmar que um grupo de leitores, ao apreciar a obra de um escritor ou de vários — tende, naturalmente, a repercutir suas ideias e, muitas vezes, incorporar ao seu dia a dia citações e memórias dos livros que leu, buscando similaridades, nos títulos futuros, com aqueles a que se liga afetiva, ideológica e culturalmente. É quando se torna um escritor com certo reconhecimento, agora detentor de uma obra respaldada por análises críticas de diversos níveis que Abreu passa a ser citado e homenageado por novos autores literários oriundos daquela massa leitora que, desde a juventude dos anos 1970 e 80, tem contato com seus livros.

Esse grupo de autores que — supomos, valem-se dessas estratégias para valorização de sua escrita, foi primeiramente identificado no desenvolvimento da dissertação *Pelas noites: identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu* (UEM-2009). Dentre as pesquisas que subsidiaram o estudo, realizadas em diferentes plataformas de circulação da informação e acompanhando o recente serviço de buscas *Google Books*¹⁰, foi possível verificar, à época do estudo, um grupo limitado de novos autores literários que construíam narrativas mencionando Abreu ou seu universo ficcional em novas tramas.

As buscas, que retornaram 360 ocorrências em 25 de julho de 2009¹¹, e que englobavam suas próprias obras, análises acadêmicas e revistas, foram refeitas com os mesmos termos cinco anos após, em 06 de março de 2014, apontando, então, 20.300 ocorrências; número que por si só atesta a importância do autor no ambiente de circulação virtual. Neste intervalo de tempo, foi observado um crescimento de impressionantes 5.538% nas referências, atingindo aparentemente seu teto. Em pesquisa realizada em 05 de setembro de 2014 se verifica

Data	Número de ocorrências
25/07/2009	360
06/03/2014	20.300
05/09/2014	13.700

¹⁰ O serviço *Google Books* tem como particularidade, em relação ao serviço central de buscas do Google, a busca realizada somente em livros e revistas impressos catalogados em bibliotecas que fazem parte do projeto, indicando ainda o conteúdo dos respectivos materiais em formas diversas, desde o acesso limitado ao conteúdo (uma palavra, uma linha ou um trecho), como a visualização de determinadas páginas escolhidas e até mesmo o acesso irrestrito ao material. Às complicações correlatas ao surgimento do serviço, Robert Darnton dedicou *A questão dos livros*, São Paulo, Cia. das Letras, 2010 (trad. Daniel Pellizzari).

¹¹ Belinato, 2009, p. 113.

importante diminuição, que pode ser explicada pela evolução dos logaritmos de busca e consequente eliminação de referências cruzadas.

O aumento é verificável também pelo número de narrativas em que Abreu está presente, permitindo que fosse possível compor o grupo de 11 autores e 14 obras, publicadas a partir de 1998, que fazem referências ao autor e que servem de base para o presente estudo.

A tabela que se apresenta indica autor, obra, editora e ano de lançamento, acompanhados pelo número total de títulos publicados no ano de lançamento de cada obra dos *pretendentes*, de acordo com estatísticas do SNEL:

TABELA 1 – Corpus de análise constituído de autores que citam Caio Fernando Abreu, seu universo ficcional e suas obras em novas produções literárias

AUTOR	OBRA, EDITORA, ANO	TOTAL ANUAL ¹²	
01	Adriana Lunardi	<i>Vésperas</i> , Ed. Rocco, 2002	39.000
02	Álex Leilla	<i>Henrique</i> , Domínio Público, 2001	40.900
03	Arturo Gouveia	<i>A farsa dos milênios</i> , Iluminuras, 1998;	49.756
04	João Batista Ferreira	<i>O doce vermelho das beterrabas</i> , Ed. 7 Letras, 2006	46.026
05	José Valdemar de Oliveira	<i>Vapor Barato</i> , Ed. 7 Letras, 2006	46.026
06	Lúcia Facco	<i>Lado B – Histórias de mulheres</i> , Ed. GLS, 2006	46.026
07	Marcelo Mirisola	<i>O herói devolvido</i> , Ed. 34, 2000; <i>O azul do filho morto</i> , Ed. 34, 2002; <i>Bangalô</i> , Ed. 34, 2003; <i>Notas da arrebentação</i> , Ed. 34, 2005	45.111 39.800 35.590 41.528
08	Marcelo Moutinho	<i>Memória dos barcos</i> , Ed. 7 Letras, 2001	40.900
09	Pedro Stiehl	<i>Rapsódia em Berlim</i> , Ed. AGE, 2006	46.026
10	Ramon Mello	<i>Vinis mofados</i> , Língua geral, 2009	43.814
11	Wil Cabral	<i>Triunfo dos pêlos e outros contos</i> GLS, Ed. GLS, 2000	45.111

Fontes: BELINATO, 2009, p. 70 a 75; Serviço Google Books; Revista DOM#04; Revista Junior#09; Denser, Marcia in Caio 3D: 1980; sugestão do Prof. Dr. José Leonardo Tonus.

Na tabela acima, constam as obras apresentadas em registro da dissertação (BELINATO, 2009, p. 70-75), em que foi possível verificar a presença de referências ao autor nas narrativas de *Lado B – Histórias de mulheres*, de Lúcia Facco, *Rapsódia*

¹² Disponível em <http://www.snel.org.br/dados-do-setor/producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro/> Acesso em 23.04.2015.

em *Berlim*, de Pedro Stiehl, *O gosto amargo do seu corpo*, de Wil Cabral e *A farsa dos milênios*, de Arturo Gouveia, a partir de que se concluiu, observando somente sua inserção nas narrativas, que “[...] a obra do autor funciona, citada por demais escritores, como local de encontro das referências e do conhecimento de mundo das personagens retratadas.” (p. 74). Para tanto, apoiava-me em análise realizada por Heliane Kohler sobre o dialogismo na obra de Abreu:

Marca de uma cumplicidade estética e cultural, a música, assim como a literatura e o cinema, definindo um universo cultural específico, funciona, nas narrativas ficcionais de Caio Fernando Abreu como elemento de integração, ajudando as aproximações entre as personagens e reforçando seus laços de amizade, tal qual ocorre no conto *Aqueles dois*, inserido em *L’Autre voix [A outra voz]*. (2001, p. 166, tradução nossa)¹³

Desde então, acompanhando o número crescente de menções ao autor no serviço *online*, aumentou também o número de citações ao autor e a trechos ou situações de suas obras em novas obras literárias, resultando uma lista apresentada na Tabela 1, cuja última atualização foi realizada em março de 2014.

Na compilação de narrativas, buscou-se manter somente aquelas em que o nome “Caio Fernando Abreu” ou suas formas abreviadas “Caio F. Abreu”, “Caio F.” é citado literalmente e ainda “Caio”, desde que outras referências certifiquem tratar-se do autor, apoiadas por exemplo em personagens-chave ou títulos de obras do mesmo e servindo de alguma forma à narrativa. Essa lista é passível de ampliações e no presente momento não pode ser apontada como exata, tendo em vista o aumento da importância do escritor nos últimos anos, o que faz supor que muitos outros autores possam utilizar-se do universo ficcional construído por Abreu em sua produção literária, sem referenciá-lo ou referenciando-o de modo muito tênue e ambíguo — caso de *Apartamento 41* (2007), de Nelson Luiz de Carvalho¹⁴.

Esse é o motivo pelo qual foram excluídos, por exemplo, *O sol que a chuva apagou* (2009), de Álex Leila e *Ao longo da linha amarela* (2009), de João Filho, ambos sugeridos e gentilmente encaminhados pela autora baiana, contatada no

¹³ Marque d’une complicité esthétique et culturelle, la musique, ainsi que la littérature et le cinéma, définissant un univers culturel spécifique, fonctionne dans les récits fictionnels de Caio Fernando Abreu en tant qu’élément intégratif, aidant les rapprochements entre les personnages et renforçant leurs liens d’amitié ; ainsi le récit intitulé « Ces deux-là » [*Aqueles dois*], du recueil *L’Autre voix*.

¹⁴ Nesta narrativa, a namorada da empregada do protagonista recebe uma pomba-gira de nome *Dama da noite* (p. 93) no que seria um trabalho de limpeza espiritual. No entanto, esse é também o nome popular de uma flor (*Epiphyllum Oxipetalum*) e, destituído de outras referências, não constitui motivo bastante para elencar a obra entre as demais analisadas.

desenvolvimento desta pesquisa. Em ambas as narrativas, pode-se observar uma nítida ascendência do gaúcho — assim como em muitos livros do catálogo das Edições GLS, mas em nenhum momento seu nome ou obras são diretamente citados nas tramas¹⁵. Embora não se descarte o aumento do número de ocorrências de outros autores/textos que façam menção a Caio Fernando Abreu, no decorrer do desenvolvimento da presente pesquisa, entende-se que o número de obras constitui *corpus* suficiente para seu desenvolvimento, exemplificando tanto modos de leitura eficientes sobre a obra de Abreu quanto a tentativa de resposta a determinado *habitus*, conjunto de regras conscientes e inconscientes, presente no interior do campo literário brasileiro e provocadas pelo jogo de tensões internas e externas ao campo e que chegam aos autores pretendentes sob a ótica de Abreu.

Nem todas as ocorrências acima, contudo, são oriundas de buscas no serviço *Google Books*: a ocorrência de *Vinis mofados*, de Ramon Mello, surge de citação de Santiago Nazarian em reportagem da revista *Junior* #09 (NAZARIAN, 2009, p. 50-53), em que são apresentados quatro autores da nova literatura *queer*¹⁶ nacional; a de *Vapor barato*, de José Valdemar de Oliveira, através de citação na coluna cultural da Revista DOM #04 (TARQUINI, 2008, p. 26); a da novela *Acaju*, de Marcelo Mirisola, é sugerida por Márcia Denser na apresentação de Caio 3D: 1980 e *Vésperas*, de Adriana Lunardi, foi sugerido para leitura pelo Prof. Dr. José Leonardo Tonus¹⁷.

Como se pode notar, este grupo de escritores novos no cenário da Literatura Brasileira parece utilizar-se da obra e da figura literária de Caio Fernando Abreu, em um movimento de apropriação dos mesmos, com a finalidade de agregar valor simbólico às suas obras, o que representa uma tentativa de forçar o campo literário existente de modo a serem acolhidos e valorados. Esta tese se constitui na busca da validação ou não desta ideia, tomando como hipótese a possibilidade de que tal movimento é verdadeiro.

¹⁵ Exceção feita a *Vésperas* que, ao contrário dos demais livros, não traz citações de ou a Abreu, mas personifica claramente sua voz no narrador moribundo de *Ana C.*, terceiro dos contos.

¹⁶ A Crítica *Queer* busca identificar autores e obras, bem como aspectos da criação artística, relacionados às questões de identidade e homossexualidade(s), atentando para a evolução histórica no trato do tema. Cf. Lopes, D., *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

¹⁷ Prof. Dr. José Leonardo Tonus, *Université Paris-Sorbonne IV*. A indicação foi realizada durante o seminário *Imigração e a experiência das ruínas*, ministrado entre 16 e 18 de maio de 2012, na Universidade Estadual de Maringá. Do seminário, resultou o estudo *Não ser em São Paulo: Experiências da escritura em Caio Fernando Abreu*. Revista Versalete, Vol. 01, nº 01. Jul-dez/2013, ISSN 2318.1028.

Depois de delimitado o *corpus* de análise tal qual se apresentou na Tabela 1, os títulos passaram por minuciosa leitura no intuito de prover informações sobre os títulos analisados, suas tramas e modos de composição, buscando identificar as múltiplas referências de que se utilizam os autores, agora caracterizados como grupo de pesquisa. As diferentes referências utilizadas por eles foram compiladas no Apêndice 5.2 – *Tabela de referências culturais citadas*, onde é possível visualizar o total de referências culturais — demais autores, músicos, diretores de cinema, atores e atrizes de destaque — empregadas por esses escritores, assim como as repetições destes referenciais em mais de uma obra. Para a composição da tabela, buscou-se destacar a repetição das referências nas obras de mais de um autor, por tratarem-se de referências coincidentes em universos ficcionais distintos (embora correlatos).

Nestas obras, nomes canônicos da literatura mundial como os de Dante Alighieri, Ernest Hemingway, Friedrich Nietzsche, que fornecem citações, referências e servem de modelos narrativos coabitam em meio a uma profusão de outros referenciais que passam pela música, cinema e televisão, esta última citada quase sempre de modo pejorativo, representada como a esfera popular do campo de bens simbólicos. De modo geral, as referências apuradas demonstraram especial predileção dos autores pela cultura produzida no século XX.

Nesse cenário, a presença do nome de Caio Fernando Abreu constitui ponto de particular interesse, haja vista sua produção concentrar-se totalmente nas últimas décadas do século XX e, apesar de ter sido objeto de um significativo número de análises acadêmicas — em geral estudos de Mestrado e, em menor volume, de Doutorado — ser negligenciado pelas principais obras de referência, bem como por currículos universitários, malgrado a relevância dos temas que abordou em suas obras para a contemporaneidade. Marca dos circuitos acadêmicos, supomos que essa lentidão na assunção de uma posição canônica para Abreu está estritamente relacionada aos temas que o autor abordou, que, em geral, deslocam percepções sobre o indivíduo e a sociedade, regidas majoritariamente por um conjunto de valores que visa manter o tradicional *status quo* heterossexual, branco e eurocêntrico.

Mais ágeis, os produtores de literatura, pretendentes a uma posição cultural concretamente realizada através do reconhecimento no campo, aparentemente encontram caminho na continuidade das discussões empreendidas por Abreu, estabelecendo-o como *interlocutor privilegiado* (BOURDIEU, 2013, p. 170). Da ainda presente repressão política — oriunda em grande parte do período de ditadura militar

no país — que traz consigo questões acerca da descoberta e aceitação das múltiplas possibilidades de sexualidade individual, do contato dessas sexualidades com a(s) do outro, passando pela solidão do indivíduo em uma sociedade cada vez mais regida pela velocidade e eficiência comercial, os *pretendientes* reelaboram eventos a partir da obra de Abreu e, através de fragmentos ou impressões sobre a obra do *precursor*, presentes nas novas narrativas, indicam alto grau de mimetismo do *habitus* vigente no campo literário, configurado como modo particular de leitura desses novos narradores, que faz com que eles se aproximem, por vezes, da noção de paródia tal qual apresentada por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985), constituindo uma “[...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (p. 17).

Estabelecendo em tais construções ficcionais pontos de ancoragem tanto de viés temático quanto no sentido de indicar seu valor para que agentes do campo possam referendá-lo ou refutá-lo, esse grupo de autores respalda suas pretensões por meio das leituras — afetivas inclusive — que constroem em torno de Abreu, buscando ainda replicar a mesma experiência ofertada aos leitores de Abreu em seus textos.

A(s) objetivação(ões) que o grupo de autores realiza(m) serão, supõe-se, responsáveis por assegurar a Abreu um espaço mais central e privilegiado no campo literário nacional à medida em que tais novos autores obtenham valor para suas obras neste mesmo campo. Assim, hipotetiza-se que essa relação está delimitada primeiramente em um subcampo literário formado em torno do nome de Abreu mas que, por relacionar-se a uma miríade de novos nomes, agrega leitores e leituras de indivíduos que até então desconheciam o autor e são a eles expostos pela impressão de valor causada diretamente por estas novas obras, funcionando como catalisadores do valor literário de que se utilizam.

Dentre as referências, portanto, a existência de uma — a Caio Fernando Abreu — que não possui ainda valor definido ou estático, é capaz de provocar, em tese, mudanças tanto de valor em relação a Abreu quanto para os novos autores. Apresentando-se como *pretendientes*, os autores que nos são contemporâneos buscam, ao participar do jogo de forças do campo literário, reconhecimento e adesão do público leitor, intentando uma inserção efetiva.

Embora não seja possível afirmar que os produtores que compõem o grupo pesquisado percebam tais particularidades do campo — muito embora grande parte deles esteja ligado a universidades e/ou a profissões de mediação internas ao campo

—, o *habitus* a que atendem está nesse sentido configurado. Buscar respaldo em uma figura detentora de relativo sucesso comercial e que passa a ser reconhecida por instituições e agentes cada vez mais próximos de uma esfera de consagração configura-se, em tal ambiente, uma solução às contradições inerentes ao campo literário nacional¹⁸.

Consequência direta desse processo seriam modificações no próprio posicionamento de Abreu dentro do campo. Para que se pudesse verificar tais modificações, hipoteticamente realizadas por esse grupo de autores, em torno da figura de Abreu, buscando agregar, através da figura do autor, valor simbólico às suas obras, o caminho de pesquisa empreendido abarcou uma discussão sobre as teorias acerca do campo literário. Tal discussão se apoia em uma tríade de estudos sociológicos de Pierre Bourdieu, que tem como base principalmente a obra *A economia das trocas simbólicas* (2013). Atentando de modo particular para *O mercado de bens simbólicos* (p. 99-181) — discussão que o autor empreendia já nos anos 1970, a que juntou, duas décadas depois, as contribuições de *L'économie des biens symboliques* (p. 173-211), curso ministrado na Université Lumière-Lyon II, no ano de 1994 e, posteriormente, publicado em *Raisons Pratiques* (1994) — e, especificamente sobre o campo literário, *As regras da Arte* (1992, p. 85-279), tal como se apresentam no Capítulo I: *Constâncias e inconstâncias – O processo contínuo do campo literário* do presente trabalho.

De modo geral, as teorias desenvolvidas pelo autor sobre o campo literário partem, em seus textos, do princípio que o campo se autonomiza a partir da atuação de diversos agentes, desde o autor, isoladamente, à constituição de um grupo de autores responsável por prover apoio mútuo, bem como de editores, casas editoriais, instâncias da esfera acadêmica e crítica jornalística, academias de letras e júris de prêmios literários diversos, além do público, que, intercomunicantes, visam a garantir especialização gradual ao campo, assim como sua autonomia.

Além de buscarem se preservar como instâncias capazes de fundar, portar e modificar seu próprio conjunto de valores — *habitus* —, movimentam o campo, ignorando, a partir da autonomia alcançada, opiniões provenientes de grupos estranhos ao campo de bens simbólicos. Nesse sentido, a acolhida de novos autores no campo literário, bem como seu conseqüentemente reconhecimento, dependerá

¹⁸ Destacamos e comentaremos, para o caso brasileiro, a existência de estruturas forçadas a se posicionarem como estruturantes, nos termos de Bourdieu, ainda não plenamente estruturadas. (BOURDIEU, 2013, p. 191).

necessariamente da pertinência da posição do agente e da crítica em relação às instâncias reconhecidas como prestigiadas no campo e das relações construídas pelos pretendentes com seus *pares-concorrentes*.

Buscando constantemente o equilíbrio entre tradição e ruptura, nesse cenário, mesmo as instituições mais conservadoras abrem espaço para novidades formais e temáticas apresentadas por novos autores. Preservando seu conjunto de valores, contudo, tais novidades são acolhidas gradual e lentamente. É nesse sentido que autores contemporâneos, bastante mais ousados em sua linguagem e em seus temas, buscam apoio mutuamente em figuras já respeitadas pelo campo e em seus pares para fazer acolher suas obras.

Considera-se, para tal, a abordagem que o *precursor* realiza sobre temas caros à contemporaneidade — sobretudo no que tange às sexualidades humanas e à violência. Os discursos de Abreu respaldam o discurso segundo desse grupo de produtores, que visam a continuidade da inovação face a um ambiente predominantemente conservador, desvelando um mecanismo que visa garantir que as obras dos *pretendentes* sejam, ao mesmo tempo, reconhecidas como produto consagrado do campo e produto de consumo capaz de lhes gerar proventos especificamente econômicos.

A partir da delimitação do campo literário e dos mecanismos de poder utilizados pelas instituições neste ambiente, foi possível averiguar, no Capítulo II, a que nomeamos *Caio Fernando Abreu: autor e obra no campo literário brasileiro*, os modos de repercussão da figura de Abreu e de suas obras nas esferas de consagração do campo, que origina relevante número de análises acadêmicas, frente às quais nos posicionamos criticamente, valendo-nos das obras e personagens que nos parecem mais elucidativos, consoante Pellegrini (1999, p. 63). Conforme menciona Bourdieu (2013), o ambiente de consagração das academias possui fundamental *jurisprudência cultural* (p. 122) e, por balizar-se pelos valores culturais negociados no mercado, se caracteriza como de *conservação cultural* (p. 123). Esse ambiente, a que o teórico classifica como rígido — mas não só ele, os estudos de Leyla Perrone-Moisés (2003), convergem para o mesmo ponto — é em todo contrário à fluidez e velocidade por vezes impressionante de atualização de informações do mundo virtual.

Nesta segunda esfera de circulação literária, abordada também no segundo capítulo, serão observadas, em especial, as redes sociais como nova vertente de expressão do público leitor que, em sincronia com as novas mídias, transforma o

autor em fenômeno cultural na internet, tomada aqui como nova e efêmera instituição ou espaço de atuação do campo simbólico. Com o passar do tempo, este público perde, dado os mecanismos de funcionamento da internet, algumas das características de anonimato de que nos fala Bourdieu (2013).

Leitura acadêmica e leitura em espaços virtuais nos forneceram subsídios para que seja possível auferir o valor simbólico de que dispõe Caio Fernando Abreu frente ao campo literário. Esse valor também é composto pela abordagem que o escritor dispensava aos temas que abordou, trazendo-os à luz de forma elaborada e confrontando-os à aparente imutabilidade do *status quo*. Desta forma, buscamos fundamentar criticamente o terceiro capítulo da presente pesquisa, *Para além da escrita: tornar-se autor e obter prestígio*, momento em que nos aprofundamos nos modos de escrita deste grupo de *pretendentes*, objetivando desvelar os mecanismos de valoração literária de que eles se utilizam, e que paulatinamente alteram, favorecendo o espólio de Caio Fernando Abreu no momento em que buscam valorar suas próprias escritas.

Para tanto, buscamos identificar os espaços do campo a partir dos quais atuariam prioritariamente os *pretendentes*, nomeando-os Escrita no espaço dos possíveis, onde se identifica a tentativa de preenchimento, por parte dos novos autores, de possibilidades narrativas sugeridas pelas obras de Abreu e, dadas opções do autor e de seus narradores, não realizadas lá; Espaços referentes, em que os pretendentes acessariam conceitos sociais específicos através da obra do *precursor*, utilizando-se para tal de passagens isoladas, conceitos ou imagens de tais conceitos assim como apresentados na obra de Abreu; Espaços de leitura, onde a leitura das obras de Abreu torna-se essencial à compreensão das obras dos pretendentes, hipotetizando uma relação entre narratários do *precursor* e, por fim, Espaços para distinção e distanciamento, em que se toma Abreu como figura simbólica de determinado *habitus* cultural, seguido pelo autor, a fim de apresentar marcas de distinção em relação tanto ao precursor quanto ao *habitus* por ele seguido.

Tais espaços nos levam a observar a replicação e aprofundamento dos temas presentes na obra de Abreu, que, após análise, perceberam-se como medida de valor para o sucesso do empreendimento concebido por este grupo de autores. Assim, o valor que cada um dos autores que compõe o grupo de pesquisa atribui diretamente ao autor nos levou a identificar o movimento de adesão a um *habitus* determinado promovido pelo campo literário, assim como a ruptura gradual com ele, a partir dos

espaços a que se filiam, aprofundando e radicalizando, por vezes, os temas abordados por Abreu. É, portanto, a partir da valoração de Caio Fernando Abreu no campo literário atual, observada através da apuração presente nos tópicos 2.1 a 2.4, que somos levados a verificar as relações estabelecidas pelos novos autores, atentando para a funcionalidade de tais objetivações em relação ao projeto criador que empreendem, objeto do Capítulo III.

O caminho analítico traçado permitiu concluir, então, em que medida o uso do legado de Abreu é pertinente ao sistema de referências depreendido da escrita do grupo de autores investigado na pesquisa e de que modo esse sistema de referências contribui para o sucesso do empreendimento que esse novo grupo busca realizar, ou seja, em que medida obtém êxito no uso da imagem referencial de Abreu, cujo deslocamento é forçado no campo, para a busca por reconhecimento e leitores. Tal fato caracteriza, certamente, um dos tantos movimentos realizados dentro do campo literário brasileiro que, embora possa ser assim chamado a partir do uso do adjetivo de nacionalidade — ao se adotar a proposta teórica francesa de Pierre Bourdieu — se desenvolve de modo singular, como se intentou demonstrar a partir das narrativas de alguns autores contemporâneos e sua deliberada apropriação de Caio Fernando Abreu.

Capítulo I

Constâncias e inconstâncias: O processo contínuo do campo literário

A existência de um grupo de autores, como o da presente pesquisa, que delimita sua obra a partir da percepção que possui de um campo literário que lhes é anterior e lhes impõe seu próprio funcionamento, revela a especialização do campo literário brasileiro a ponto de que se constituam obras fortemente calcadas em determinado *habitus* literário, transposto às novas narrativas através de referências claras a autores e obras, que refletem, de modo consciente ou inconsciente, as opções feitas pelos autores *pretendentes* ao campo em relação àqueles que ali já possuem local estabelecido, entre os quais Caio Fernando Abreu, conforme destacamos neste trabalho.

Para que se compreenda o que é e como um determinado conjunto de ações e reações institucionais, sejam elas conscientes ou não, caracterizadas como *habitus*, se instauram dentro de um campo propriamente literário, é preciso, antes, observar a própria constituição do campo como local autônomo de atuação de seus agentes.

Na esteira dos estudos sociológicos que desenvolve, Pierre Bourdieu historiografa, notadamente em *A economia das trocas simbólicas* (2013), em *Raisons pratiques* (1994) e em *As regras da arte* (1996) a constituição de um campo específico de circulação de bens simbólicos como subdivisão relativamente autônoma do espaço social, recortado pelos campos econômico, cultural, social e simbólico, articulados de modo a distribuir capital (capital propriamente simbólico – prestígio, no tocante ao campo de bens simbólicos) e a conferir, em cada dos macrouiversos de circulação de bens definidos, força ou poder aos agentes que nestes campos atuam.

A ciência de que o ambiente social no qual o autor se baseia para depreender as teorias de espaço social que apresenta é, em muitos aspectos, distinto do ambiente social brasileiro, fez com que recorrêssemos a uma série de dados oficiais e históricos, a fim de compreender tais diferenças (e similitudes) entre eles. Subsidiar tal busca, também, as observações que Marisa Lajolo e Regina Zilberman tecem em *A leitura rarefeita* (1991) bem como aquelas que Lawrence Hallewell realiza em *O livro no Brasil* (2005), o primeiro, na busca por historiografar a atividade de leitura no Brasil e o segundo, por tratar de questões ligadas mais estritamente à circulação de obras literárias em contexto brasileiro. Ambas as obras, de substancial importância, uma vez que transpõem, mesmo de forma não intencional, pesquisas correlatas a algumas daquelas que fizeram com que Bourdieu constituísse especificações em sua teoria sociológica em relação ao campo artístico e, mais especificamente, ao campo literário. Desta forma, além de oferecer um contraponto entre os ambientes sociais, os dados ajudarão a compreender como tais diferenças se dão, e em que medida os campos podem ser aproximados, validando a abordagem realizada por Bourdieu.

1.1. Os processos de autonomização do campo

Seja primeiramente campo subordinado à influência direta do Estado e da Igreja, como instituições intimamente ligadas, seja, em um segundo momento, composto de instituições relativamente independentes, o campo de bens simbólicos estrutura sua lógica em paralelo àquela presente no campo religioso, sobretudo. Reconhecendo tal proximidade como premissa de suas observações acerca do campo simbólico, Bourdieu (2013) vale-se de muitas das reflexões e terminologias de Max Weber para determinar tanto as relações internas do campo quanto aquelas estabelecidas pelo campo com as demais esferas do espaço social. O teórico observará tal proximidade ao abordar a questão em *L'économie des biens symboliques* (1994), onde menciona:

Os bens simbólicos, por razões evidentes, estão situados espontaneamente em dicotomias (material/espiritual, corpo/espírito, etc.) do lado espiritual, e frequentemente, então, considerados fora de

questão para uma análise científica¹⁹. (BOURDIEU, 1994, p. 175, tradução nossa)

A identificação de um senso comum ligado à desvalorização dos campos de bens simbólicos frente àqueles objetos de análises científicas predominantemente empíricas, é o ponto de partida para que o teórico demonstre, de modo claro e marcando seu discurso com conceitos decalcados do campo religioso, a falácia que representa a impossibilidade de leituras científicas sobre o simbólico. Para tanto, Bourdieu constitui em sua teoria eixos centrais que demonstram a hierarquização e especialização das relações sociais, pautadas em relações de poder imprescindíveis à compreensão da estrutura social e das relações sobre as quais se funda como um todo. Bourdieu demonstra os mecanismos que levam determinado agente a alegar que relações simbólicas estejam “[...] fora de questão para uma análise científica [...]” (*op. cit.*), tomando-os como uma eficiente dissimulação sobre o sistema.

Tal dissimulação pode ser deliberadamente cometida por um agente que se favoreça do domínio possuído sobre o esquema das estruturas sociais traçado pelo teórico, agentes do campo – instituição/instituições ou indivíduo(s) – que operam sobre o sistema arbitrário de regras reconhecidas como tais a fim de manter seu posicionamento e prestígio, dos quais auferem benefícios materiais ou simbólicos, como *status* social. Por outro lado, a mesma dissimulação pode ser cometida por indivíduo(s)/instituições que ignorem parcial ou totalmente o funcionamento de tais estruturas – caso do leitor que, não tendo entendido uma hipotética obra como detentora de qualidades apontadas por outrem, indique a ausência de competências pessoais para compreender a obra em questão, assumindo o papel de um consumidor inapto, voltado apenas ao consumo de arte popular ou média. O segundo caso é benéfico à manutenção das condições de domínio de agente(s) de primeiro tipo, garantindo o efeito de *allodoxia*, “[...] princípio de poder cultural sobre o público” (BOURDIEU, 2013, p. 156).

Contudo, ao espelhar o campo simbólico nas simbologias que constituem, para Max Weber, o religioso, Bourdieu nomeia as relações internas a esse campo de *économie non économique* [economia não econômica] (1994, p. 177), ou seja, uma relação de valores em que não são envolvidos, em um primeiro momento, valores financeiros especificamente ditos, mas valores, sim, entendidos como noções de

¹⁹. Les biens symboliques, pour des raisons évidentes, sont situés spontanément par des dichotomies ordinaires (matériel/spirituel, corps/esprit, etc.) du côté spirituel, et donc souvent considérés comme hors de prise pour une analyse scientifique.

prestígio, *status* e autoridade. A posse de tais valores garante, a quem os possui, a outorga de chancelas e permissões de diversa ordem a sujeitos terceiros que pretendam participar do campo em qualquer de suas posições, concedendo a estes agentes a permissão de atuarem em determinada esfera do campo ou/e em seu nome em relação ao próprio campo (enquanto críticos) e em relação aos demais espaços sociais, tanto multidimensionais quanto intercomunicantes, em relações necessariamente verticalizadas.

Fenômenos sociais ocorridos no decurso da história, como a ascensão da burguesia (em seu viés ideológico), aliada a avanços na técnica de impressão, dos quais a invenção da prensa por Gutenberg e seus aprimoramentos posteriores até a rotativa, garantem, conforme menciona Bourdieu, que o campo de bens simbólicos atue com relativa autonomia econômica e social em relação às demais esferas: Estado, Igreja e ao campo econômico. O teórico menciona, ainda, que a autonomia do campo decorre de ao menos três fatores interligados: público, produtores e mediadores e, por fim, instituições, de modo que todos passam por especializações que contribuem o para seu processo de autonomização.

Ao tratar do primeiro entre tais fatores, a saber, do público, Bourdieu evidencia o aumento exponencial do mesmo, além do deslocamento de determinadas atividades, como a produção artística e a leitura, que se transferem da corte/aristocracia, em decadência, para a burguesia, em ascensão. À medida em que cresce numericamente, atrelado ao crescimento das atividades burguesas, o público passa a ser formado por uma massa mais ampla de sujeitos aptos a adquirir produtos culturais e, no mesmo compasso, diversifica-se, tornando-se “[...] capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica mas concedendo-lhe também um princípio de legitimação paralelo [...]” (2013, p. 100), em relação a instâncias que surgem em paralelo e/ou têm suas funções mais bem delimitadas nesse processo, tornando-se agentes capazes de conceder prestígio aos produtores.

Esse crescimento exponencial de público está ligado, por seu turno, à reestruturação urbana e social de centros europeus como Paris e Londres (em meados do século XVIII), que atendia a necessidades advindas de uma burguesia cada vez mais influente, sendo replicada e “[...] refletindo-se no Rio de Janeiro e na São Paulo dos anos 1920.” (SILVA e BELINATO, 2014, p. 153). A reestruturação gerada pelo deslocamento das estruturas sociais provoca alterações também nos

paradigmas da educação, que passa a ser provida pelo Estado e gradualmente oferecida a um número cada vez maior de indivíduos, tornando-os habilitados a consumir por si mesmos, e daí seu efeito direto de ligação à especialização do público — ou de acordo com determinações de grupos organizados no campo — obras de diverso valor cultural.

É à medida em que a leitura passa de uma atividade de cunho religioso para outra, regida por um campo agora específico, praticada também de forma coletiva, através da mediação de um único leitor para um grupo de ouvintes e, por fim, se estende para um atividade relativamente autônoma e individual, conforme relata, por exemplo, Roger Chartier em *A aventura do livro – do leitor ao navegador* (1998) e também Alberto Manguel, em *Uma história da leitura* (2002) — que o público é paulatinamente dotado da capacidade de outorgar prestígio a determinado(s) produtor(es). Se ocorre divergência entre o prestígio outorgado pelos leitores enquanto agentes autônomos do campo e entre instituições aí atuantes, essa divergência não se dará senão pela extrema especialização do próprio campo, em um estágio em que será possível distinguir prestígio popular de prestígio erudito, em decorrência de categorizações arbitrárias sobre e com influência direta na produção do simbólico.

Para além do descompasso visível na reestruturação dos centros urbanos europeus e brasileiros, que careciam, no caso local, de serviços básicos como oferta de água e eletricidade, Lajolo e Zilberman apontam mais de uma vez, em *A leitura rarefeita* (1991), a precariedade histórica da produção letrada no Brasil, onde “Os letrados são poucos, formam um grupo fechado, que se autoprotege e promove.” (p. 47), e em que ocorre uma “[...] situação de dependência, indicadora da precariedade das condições de produção intelectual [...]” (p. 52), que as levam a concluir que a sociedade constituía um *meio avesso à cultura* (p. 57). Somos levados a crer, de fato, que a estruturação gradual de um sistema de ensino, como visto, com pretensões a atender a universalidade dos sujeitos e que se mantenha de tal forma estruturado poderá habilitar novos indivíduos que compõem a sociedade à condição de leitores, enfim, trata-se de constituir um cenário no qual as práticas de letramento sejam possíveis. Nesse sentido, a 3ª edição da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (2013), cita a existência de um percentual de 49% de leitores em relação à população

total brasileira, ao passo que a taxa de leitores sobre a população francesa para o ano de 2012²⁰ seria estimada em, ao menos, 57% da população total.

O ambiente que se forma propicia o surgimento de um maior número de produtores propriamente culturais, ou seja, de autores de produtos culturais — notadamente obras literárias — e constitui, dessa forma, o segundo fator de autonomização do campo simbólico. Tais produtores se valem, em grande medida, da existência de um público capaz de garantir a subsistência dos agentes de produção em função exclusiva das obras que produzem. Bourdieu menciona a ocorrência desse fenômeno para o cenário francês a partir do século XIX:

Desde o início do século XIX tornou-se possível viver do ofício de escritor porque inúmeros autores reconhecidos no campo intelectual alcançam êxitos de venda importantes (por exemplo, Zola, cuja fortuna teria atingido dois ou três milhões, o maior lucro de seu tempo)[...] (2013, p. 139)

O sucesso comercial garante proventos e prestígio²¹ e se torna um fenômeno tanto mais comum quanto maior o público disponível e disposto a consumir bens culturais, sejam obras inovadoras, fator que garantirá reconhecimento dos pares e prestígio na esfera erudita do campo, que gradualmente se delimita, sejam de apelo comercial. Lenta, mas gradualmente, também no Brasil será possível constatar o aumento exponencial de público capaz de gerar proventos dos quais produtores literários podem se valer para sua subsistência.

À medida mesmo em que se especializa, a indústria cultural se habilita a prover postos de trabalho em setores paralelos e não totalmente desligados da produção artística a certo número de produtores que não encontram pronta acolhida comercial junto ao público e que poderiam dedicar-se a funções correlatas de escrita, como o jornalismo. Bourdieu (2013) menciona que dentro do próprio campo simbólico passava a ser possível encontrar:

²⁰ Disponível em http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATCCF05410 Acesso em 12.01.2016. Os números não podem ser considerados absolutos, tampouco as pesquisas estritamente correlatas. No caso da *Retratos da Leitura no Brasil*, por exemplo, estima-se a população leitora a partir dos 5 anos de idade, incluindo em sua pesquisa a leitura escolar. A pesquisa francesa refere-se ao conjunto da população a partir dos 16 anos de idade, considerando, portanto, apenas leitores hipoteticamente autônomos em suas escolhas.

²¹ No caso específico de Émile Zola, seu prestígio comercial é replicado nas esferas eruditas do campo, conforme menciona Bourdieu. Esse prestígio decorre tanto pela abordagem que o autor faz em suas obras quanto do posicionamento político que manteve.

[...] postos [de trabalho] ou trabalhos eventuais que lhes são oferecidos pela indústria cultural (por exemplo, no rádio, na televisão e no cinema, no caso dos compositores, e a imprensa de grande tiragem no caso dos escritores). (p. 139)

Confirmando as observações do teórico, é no jornalismo que buscam sustento um sem número de autores no âmbito da Literatura Brasileira. O suporte da imprensa enquanto agente da indústria cultural — e difusão do campo — foi fundamental ao surgimento e à difusão da escrita de precursores literários nacionais como Francisco Otaviano, José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, Clarice Lispector e Ferreira Gullar. Caio Fernando Abreu, embora tenha também se valido do suporte fornecido pelos jornais, parece ter encontrado nas redes sociais da *internet*, também ela instrumento da indústria cultural, após seu falecimento e a partir da ação inicialmente autônoma de seus leitores, o espaço de veiculação de sua escrita, paralelo àqueles que cita Bourdieu (p. 139).

Ainda que contasse com possibilidades de atuação em postos paralelos de trabalho providos pela indústria cultural, Abreu indicaria a precariedade desse tipo de relação de trabalho, baseado no simbólico, mas subordinado à força econômica das empresas jornalísticas e sensível às variações do mercado em que atuam. Para que pudesse dar vazão à sua criação artística, desdobrava-se entre um “[...] laboratório de criação literária, nas Oficinas Oswald de Andrade, fazendo resenhas de livros para O Estado [de São Paulo], e tentando sobreviver de 10 mil maneiras.” (ABREU, 2002, p. 175, acréscimo nosso). Também a televisão, que no caso nacional cristaliza-se como arte média na esfera popular do campo, seria fonte de trabalho e proventos para Aguinaldo Silva, Maria Adelaide Amaral ou Mário Prata, figuras primeiramente surgidas no meio literário e ainda nele atuantes, entre diversos outros.

Em contrapartida, refletindo a autonomia e o prestígio que está doravante apto a conceder a seus membros, o campo simbólico passa a atrair indivíduos oriundos sobretudo da aristocracia/burguesia (ou do Estado²²), dispostos a engajar seu capital econômico na busca de prestígio intelectual. Gustave Flaubert obteve sucesso nessa empreitada, e, de acordo com Bourdieu, teria vindo ao mundo, conforme relato de Théophile Gautier a Feydeau, “[...] com algum patrimônio, *coisa absolutamente*

²² Oriundo do campo estatal, José Sarney (1930-), por exemplo, realizou diversas obras sem que tenha sido, até o momento, reconhecido pela crítica como autor prestigiado, ainda que componha os quadros da Academia Brasileira de Letras.

indispensável a quem deseja fazer arte.” (2013, p. 200, destaque do original)²³. A troca inventiva de Gautier faz crer que Flaubert teria se valido de sua condição economicamente estável — de herdeiro — bem como do aval familiar, para se dedicar a formas mais prestigiadas e elaboradas de arte, ainda que tivesse sido impossível imaginar que caminhos percorreria a prosa do autor de *Tentação de Santo Antônio* (1848) se não tivesse proventos dos quais se valer.

Também pertencentes a esta segunda esfera de produtores, Bourdieu identifica profissionais do meio editorial, que classifica como *empresários de bens simbólicos* (*op. cit.* p. 100). Definido *inicialmente pelo seu comércio*, conforme indica Chartier (1998, p. 53), os editores dos séculos XVI, XVII ou XVIII se garantiam relativa autonomia comercial e intelectual ao estabelecer relações de troca com seus pares editores, divulgando e difundindo mutuamente as produções contemporâneas. Chartier menciona que tal editor:

[...] vende, além de livros que ele mesmo edita, aqueles que obtém por uma troca com seus colegas: ele lhes envia, em folhas não encadernadas, livros que editou e, em troca, recebe os livros dos outros. Pode possuir uma gráfica, ou então fazer com que uma gráfica trabalhe para ele. (1998, p. 53)

Um descompasso de quase três séculos na especialização das atividades de edição se faz notar quando do desenvolvimento das análises sobre o campo literário brasileiro. Não seria senão com a chegada da Família Real Portuguesa no Rio de Janeiro, no século XIX, que fica permitida a atividade gráfica em território nacional, possibilitando enfim a autonomização do campo em relação à metrópole, conforme mencionam Lajolo e Zilberman em *A leitura rarefeita* (1991):

Em 13 de maio de 1808, o príncipe-regente D. João rubricou a carta régia que oficialmente permitia a utilização de prelos no Brasil:
(...)
Embora tardiamente, ficava o Brasil apto, enfim, a mergulhar na aventura sem volta de uma produção cultural ancorada na escrita e na imprensa. (p. 128)

²³ Alhures em sua obra, Bourdieu (1996) mostra, contudo, um Flaubert pouco contente com as condições de seu trabalho e com os ganhos que obtém de sua obra, dizendo “[...] atualmente, chego a poder pagar meu papel, mas não as diligências, as viagens e os livros que meu trabalho me exige.” (p. 61).

As autoras destacam o tardio da medida face ao campo europeu, notadamente França e Inglaterra, onde “[...] a imprensa é uma conquista tão antiga, que até já sofrera aperfeiçoamentos fundamentais para sua popularização, com a invenção da rotativa.” (p. 129). Destacam, ainda, que faltavam à empreitada de replicar em território brasileiro um campo literário dinâmico, *escolas, bibliotecas, gabinetes de leitura, livrarias, jornais, editoras (idem)*, instituições que deveriam existir no sentido de provocar deslocamentos de posição sobre si mesmas e de gerar um público leitor mais amplo, movimentos a partir dos quais passariam a se posicionar e a emanar prestígio para o campo, na esteira do pensamento de Bourdieu.

O tripé sobre o qual se funda a autonomia do campo de bens simbólicos é garantido pela existência de escolas (como primeiro pilar), bibliotecas, salões e gabinetes de leitura²⁴ (segundo) e livrarias, jornais e editoras (terceiro), conforme menciona Bourdieu (2013). O teórico menciona que a autonomia do campo literário decorre da presença e diversificação de tais instituições:

[...] multiplicação e [...] diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a *intelligentsia* burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, como no caso das editoras e das direções artísticas dos teatros, continuem subordinadas a obrigações econômicas... (*op. cit.* p. 100)

O compasso do ambiente brasileiro com o europeu, especificamente o francês, no qual Bourdieu embasa seus esquemas teóricos, não ocorre senão paulatinamente e ainda hoje seria possível mencionar sensíveis diferenças, como a organização do mercado francês em uma *rentrée littéraire* anual, ou seja, a consagração de um período do ano dedicado a grande número de lançamentos de novas obras, calcada em uma temporada de outorga de prêmios literários também reconhecidos pelo público consumidor e pelas demais instituições atuantes no campo. No mesmo sentido, Lajolo e Zilberman (1991) indicarão que:

²⁴ No caso dos gabinetes de leitura (que serão relativamente poucos no Brasil), o público será formado por aristocratas dotados de prestígio social. De acordo com Bourdieu, tal prestígio se estende, por simbiose, às próprias instituições às quais tais indivíduos pertencem, compondo um corpo que, a princípio anônimo, agirá publicamente em nome da instituição.

A lentidão do processo de aclimatação ao Brasil da cultura letrada relaciona-se, entre outros fatores, à precariedade (para não dizer ausência quase completa) de uma política educacional que dotasse o país de uma rede de escolas eficiente. (p. 131)

Excetuados casos pontuais, como o da Academia Brasileira dos Esquecidos (1724), que mandava imprimir seus títulos na metrópole²⁵, as instituições propriamente brasileiras refletem sempre tardiamente aquelas tomadas como tradicionais no cenário francês, de onde emanam os exemplos da teoria de Bourdieu (1970, 1994, 1996). Desde a permissão real para a existência da atividade gráfica em território nacional enquanto ferramenta indispensável para o funcionamento da extensão do Império Português, quase em sincronia com a instalação do que viria a ser a Biblioteca Nacional (1810) é lento — porém gradual e irreversível — o processo que leva à fundação da Sociedade Germânica (1821), do *British Subscription Library* (1826), do Real Gabinete Português de Leitura (1837), da Academia Brasileira de Letras (1897) e da Universidade de São Paulo (1934), exemplos citados por Lajolo e Zilberman (1985).

Em paralelo, o ambiente econômico instável brasileiro permite, a duras penas, o surgimento e a existência de casas editoriais especializadas, em geral aparecidas em momentos de economia aquecida para desaparecerem em momentos de crise²⁶ (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991), indicando, ao invés de um processo contínuo, uma espiral de avanços e retrocessos (p. 162), até que o campo nacional possa se especializar a ponto de garantir o funcionamento de casas editoriais que se mantêm relativamente estáveis (ainda que não estritamente especializadas frente ao campo) em alguns momentos do século XX e, sobretudo, a partir de suas últimas duas décadas.

Desde então e no momento atual, o mercado editorial brasileiro pode contar com a participação de grupos editoriais estruturados e de atuação global com influência econômica direta em estruturas do campo e na seleção de obras, autores e concessão de prestígio em paralelo, por exemplo, com o caso das *Éditions de Minuit*

²⁵ Lajolo e Zilberman (1991) observam que “[...] a concepção de literatura dos acadêmicos confundia-se com a materialidade do livro, fato curioso se se considera que, na época, esse objeto era raro em termos de difusão e proibido em termos de produção.” (p. 50).

²⁶ Pormenorizando a situação, Lawrence Hallewell explana sobre a relação entre as crises econômicas e o setor livreiro em *O livro no Brasil*, observando seus reflexos na oferta de obras, tiragem e venda. É possível consultar, por exemplo, as variações sobre o último grande período de crise econômica, atrelado aos anos finais da década de 1980 e início da seguinte (2005, p. 739). De acordo com os dados fornecidos pelo autor, o mercado, que vinha crescendo na década de 1980, retrai-se em seus últimos anos, voltando a crescer apenas a partir de 1993.

no cenário francês, mencionado por Bourdieu (1992, p. 238). A estabilidade alcançada permite a algumas empresas, como às Editoras Schwarcz, ao Grupo Record e do Grupo Editorial Ouro, a categorização em seus catálogos, mantendo selos editoriais com orientações diversas entre si. Assim, na Editora Schwarcz²⁷, por exemplo, os selos Paralela e Seguinte são dedicados à publicação de *best-sellers* e categorias bastante mais comerciais de obras (produção de curto prazo), ao passo que o selo Companhia das Letras abriga obras de maior prestígio (produção de longo prazo), cuja áurea, em determinados casos, faz-se mostrar na própria capa, como informação paratextual, fundida ao logotipo do selo — como se apresentam, por exemplo, na publicação das obras de José Saramago – Prêmio Nobel de Literatura de 1998, de quem a editora, através de seu editor, coloca-se como instituição interlocutora privilegiada (SARAMAGO, 2009).

1.2. Especializações internas do campo

O campo de bens simbólicos passa por uma série de especializações internas, provocadas por seus agentes a partir da relativa autonomia²⁸ que garante em relação aos demais campos de produção, sobretudo através da ampliação gradual de público leitor e consumidor, produtores em suas diversas modalidades e instituições.

Estas especializações — como etapa concomitante à delimitação das instituições agentes no campo — provocam mudanças na estrutura interna do campo, delimitando (também de forma arbitrária), esferas de circulação tanto de produtores quanto das obras por eles produzidas a partir da hierarquização de seus agentes. Assim como no campo religioso, Bourdieu indica que os agentes envolvidos no campo simbólico buscam “[...] o monopólio da manipulação legítima de uma classe determinada de bens simbólicos [...]” (2013, p. 108), organizando-se na busca não mais da autonomia, mas da exclusividade na concessão de prestígio dentro do campo. Ainda de acordo com o teórico, essa especialização liga-se à radicalização da especialização de agentes produtores, que se caracterizam como uma categoria distinta de artistas (para os quais apenas o reconhecimento de seus pares é válido). Conforme menciona, forma-se:

²⁷ Disponível em <http://www.companhiadasletras.com.br/institucional.php> Acesso em 05.11.2015.

²⁸ É o próprio Bourdieu quem observa, em *As regras da arte*, que um *universo relativamente autônomo* é, por conseguinte, *relativamente dependente*. (1996, p. 162). Para o caso brasileiro, a relatividade desta autonomia pode ser indicada, como destacamos, pelas volumosas compras governamentais para programas estudantis.

[...] uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores... (*op. cit.* p. 101)

Tais mecanismos garantem o reconhecimento dos momentos históricos distintos pelos quais passa o campo em seu processo de autonomização. Primeiramente, a presença de uma série de agentes leva à autonomia do campo, permitindo-o tornar-se estrutura social autônoma para, em um segundo momento, provocar determinada hierarquização em que determinados agentes terão à sua disposição maior valor simbólico que outros. Amiúde em sua explanação, o teórico trata tais agentes como *estruturas estruturadas e estruturantes: estruturadas* no sentido de que também tais agentes/estruturas sofrem constante pressão interna de agentes do campo e externa a eles para que adotem determinados posicionamentos e *estruturantes*, por conseguinte, uma vez que, a partir das posições adotadas, influenciam diretamente a tomada de posição de terceiros, todos orientando-se no sentido de alcançar legitimidade cultural.

A especialização do campo e de seus discursos faz perceber o posicionamento de determinados agentes, notadamente universidades e academias, no âmbito de uma esfera tida como erudita, capazes de atribuir maior valor a produtos e produtores, em contraponto a uma produção dedicada ao comércio e elaborada a partir do desejo de um público mais amplo e, por conseguinte, localizado na esfera popular do campo. O contraponto brasileiro, fornecido pela Academia Brasileira dos Esquecidos, fundada na Bahia em 1724, é o da existência de um público de pares eruditos sem que houvesse um público leigo letrado ou que lhe fosse dada atenção.

No tocante aos sistemas de ensino, do qual a universidade sobressai como instituição de maior relevância, nele outorga-se valor “[...] somente *post mortem* e após uma longa série de provas e experiências [...]” (p. 122), atribuindo às obras que lhes serviram de objeto de análise a alcunha de *clássicos*. Do processo, no qual a academia demanda o tempo que julga necessário, decorre a legitimação histórica das obras.

Instâncias como academias e curadorias/acervos de museus serão tanto mais ágeis quanto mais rápido se der o aparecimento de novas obras, ou seja, quanto mais rápido atuarem os produtores, e disso decorre sua *jurisprudência cultural* (p. 122).

Desta forma, seu âmbito de atuação e as características de atendimento das exigências, configuradas de modo arbitrário como *habitus*, exerce-se tanto em relação aos contemporâneos quanto em relação aos produtos e produtores tidos como tradicionais e clássicos. Ao tomar os autores consagrados como figuras modelo, as instâncias pertencentes à esfera de conservação referendam seu posicionamento em relação às demais esferas do campo e ditam aos contemporâneos, nesse compasso, características de *habitus* a partir das quais os *pretendentes* devem manifestar seu desejo de tradição ou ruptura, acolhendo ou rechaçando os produtos que se lhes apresentam.

O sistema de circulação erudita se concatena, assim, com uma seleção primeiramente realizada por agentes oriundos das academias e curadorias, que será responsável por prover às universidades de materiais que se transformarão em objeto de estudo, confirmando ou refutando o que foi selecionado pelos agentes primeiros. Ainda que arbitrária, a seleção não é gratuita e recai sobre produtores aptos a responder às demandas estabelecidas pelos setores dominantes no campo, de acordo com o mencionado por Bourdieu sobre a Academia Francesa:

[...] inúmeras características da Academia Francesa derivam do fato de que ela delega com mais facilidade a função de conservação cultural (de que foi investida) aos produtores mais inclinados e mais aptos a responder à demanda das frações dominantes das classes dominantes, tendendo a consagrar muito mais os autores e as obras que este setor de público lhe aponta do que aqueles consagrados pelas instâncias próprias do campo de produção erudita. (2013, 130)

Definidos como agentes do campo, academia e universidade passam a chancelar tipos específicos de produção gradualmente mais distantes de um público consumidor amplo, e que são acessíveis apenas a indivíduos detentores de determinados códigos. Obras produzidas no campo erudito serão definidas como *puras, abstratas e esotéricas* (p. 116), exigindo do receptor a disposição para uma apreciação estética, com enfoque específico e “[...] acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código destes códigos.” (p. 116). Isso implica a adoção de regras naturalmente herdadas dos predecessores que se estruturam em exigência (também natural) para a concessão do valor artístico almejado por indivíduos *pretendentes* face aos dominantes (BOURDIEU, 1994, p. 71).

Uma primeira parte do público, detentora de tais códigos refinados, aos quais se destina a produção erudita, é oriunda das fileiras da burguesia, refletindo no campo “[...] a origem familiar, a fortuna, o poder [...] bem como às tomadas de posição políticas.” (p. 106). Uma segunda parte desse mesmo público conta com a chancela das universidades, que lhes outorga “[...] certificados socialmente garantidos de competência, como o diploma [...]” (p. 148), transmitindo um conjunto de valores determinados. Como terceira aresta do triângulo, figuram os próprios produtores culturais, de obras propriamente ditas ou integrantes das fileiras de profissões culturais, formando, na verdade, “[...] um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais [...]” (p. 105), definidos, necessariamente, como seus pares no campo. Aqui, portanto, o campo brasileiro mantém correlação com o francês, espelhando comportamentos similares, ainda que inicialmente o público letrado fosse constituído de poucos e formassem, para Lajolo e Zilberman, “[...] um grupo fechado, que se autoprotege e promove.” (1991, p. 47), estando, desta forma, em conformidade com os grupos de poder definidos por Bourdieu, ainda que em desacordo com a teoria de forças dicotômicas eruditas e populares atuando em um campo definido.

Embora Bourdieu defina esse público como de *curto prazo* (2013, p. 105), uma vez que tais autores buscariam primeiramente o reconhecimento de seus pares para, em um segundo momento, atuarem em um campo maior, esse prazo tende a ser estendido quanto mais amplo numericamente for esse público específico, gerando enorme prestígio cultural para determinadas obras e autores sem que seja necessário dialogar com um público leigo amplo. Publicado em 1957, *O Ciúme*, de Alain Robbe-Grillet, por exemplo, torna-se uma obra notável mesmo “[...] vendendo no primeiro ano 746 exemplares.” (BOURDIEU, 1996, p. 165) um número pouco expressivo mesmo para o mercado brasileiro, que conta com tiragem média de 5.000 exemplares, de acordo com Lawrence Hallewell (2005, p. 680)²⁹. Ainda assim, o prestígio de *O ciúme* terá vindo da leitura por *pares*-leitores dotados de prestígio no campo, que reconheciam em seu autor e na obra que realiza as características julgadas necessárias à *produção de longo prazo* (BOURDIEU, 2013, p. 166).

²⁹ De acordo, ainda, com Hallewell, nos anos 1980, “A tiragem média de livros normais para títulos de ficção era de cinco mil exemplares.” (p. 680). Não parece ter havido alteração substancial na tiragem média dos títulos desde então, apesar de ter aumentado significativamente o número de títulos ofertados. A partir do *Guia de Lançamentos Das LETRAS*, da Editora Schwarcz (Abril/2014), chegou-se a uma média de 4.170 exemplares para os 17 novos lançamentos do mês de referência. A tiragem das 19 reedições não foi informada. O *Guia de Lançamentos Das LETRAS* possui distribuição irregular e, apenas casualmente, está à disposição em livrarias do país.

A exemplo do que acontece a Robbe-Grillet, esse sistema de reconhecimento parece amplamente adotado no caso brasileiro, respaldado pela operação das casas editoriais anteriormente mencionadas, que estabelecem parcialmente, na seleção de seus autores, o prestígio com o qual eles serão acolhidos, cujo exemplo histórico é o das Livrarias Laemmert (1833) e Garnier (1844), que, no século XIX, dividiram o prestígio na divulgação das obras de referência, caso da primeira, e literários, para a segunda, cuja lista de editados compreendia José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991, p. 147-148) e, através do reconhecimento obtido com a publicação destes autores, estenderam o prestígio a demais publicados.

No sentido de estabelecer um diálogo entre as esferas do campo, que determinadas vezes contam com circulação própria de bens e, tentando servir como intermediários de um discurso altamente especializado, críticos literários oriundos do próprio campo serão por ele autorizados a mediar o discurso erudito para uma esfera de circulação mais ampla, aí incluídas as *frações não-intelectuais da burguesia* (BOURDIEU, 2013, p. 152), à medida em que seu discurso seja coerente com os valores do campo. Sua função hipotética será a de esclarecer o público através de uma linguagem menos específica ou intrincada, difundida na mídia, caracterizada pelo teórico francês como *unidades coletivas de produção* (p. 153), atuando como um mediador entre as obras e os públicos menos especializados:

Fadado a apaziguar um público que poderia se inquietar com as audácias dos artistas e dos intelectuais de vanguarda, o crítico cumpre sua função na medida em que fala como intelectual que não se deixa enganar e que estaria em condições de compreender caso houvesse algo para compreender. (p. 153).

Assim, no mesmo momento em que se posicionam como esferas eruditas, universidades e academias buscam meios de dialogar com um público mais amplo, seja inculcando seu conjunto de valores em um número cada vez maior de discípulos, seja dotando alguns deles de meios específicos e autorização para o diálogo com um público não-intelectualizado e, em sentido inverso, apresentando ou reforçando a apresentação de possíveis produtores às instituições prestigiadas do campo, como o faz Heloisa Buarque de Hollanda em relação a Caio Fernando Abreu (GASPARI, HOLLANDA e VENTURA, 2000, p. 243-247).

A onipresença dessa estrutura provoca a *allodoxia*, conforme a define Bourdieu (2013, p. 156), imposição de um “[...] arbitrário cultural que se dissimula como tal e que dissimula o arbitrário daquilo que inculca.” (p. 120). Enquanto instituição consolidada e com pretensões à universalidade, o sistema de ensino está mais apto a aceitar os padrões burgueses de arte do que fundar o próprio padrão. Logo, os padrões do patriarcado burguês são livremente replicados, indicando, primeiramente, que não há arbitrariedade cultural plena e, em um segundo momento, que os mecanismos de dissimulação tendem a ser tão mais eficientes à medida que o campo ganha autonomia e se vê obrigado a afirmar conjuntos de valores como propriamente seus para garantir tal autonomia, o que pode explicar, por exemplo, a pouca acolhida das obras de Abreu no ambiente escolar.

1.3. O *habitus* cultural

A constância histórica da manutenção de determinado conjunto de valores passa a gerar, com o tempo, um padrão de respostas esperadas dos produtores culturais que almejem o reconhecimento — erudito ou mercadológico, e que geram uma série de estratégias inconscientes que são adotadas pelos participantes do campo. Tais padrões de respostas fundam o *habitus* a que os *pretendentes* ao campo buscam atender a cada nova geração artística. *Pretendentes* tendem não só a produzir primordialmente para outros produtores e agentes do campo, mas também, produzindo, buscam demarcar as diferenças e distinções pertinentes que se refletem em modificações técnicas, de estilo ou temáticas:

[...] quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das *distinções culturalmente pertinentes* em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais, em função das taxionomias culturais disponíveis em um determinado estágio de um dado campo. (BOURDIEU, 2013, p. 109)

Logo, na esfera que se volta para o mercado, esse conjunto de esquemas definidos por *uma especialidade, uma maneira e um estilo* originam *best-sellers*

onipresentes, tratem-se eles de ficções policiais, científicos ou de viés científico, eróticos, *et cetera*. Tal produção caracteriza-se predominantemente pelo requisito do público face às obras, que impõe seu *habitus* de consumo gerado pelos consumidores e ao qual os produtores se atentam na busca de sucesso comercial. Nesse ambiente de circulação, definido como o da *arte média*, a influência do público fará com que seja recorrente o uso de recursos de fácil reconhecimento e identificação e conforme cita o teórico, são recorrentes o:

[...] recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis, a exclusão sistemática de todos os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar alguma fração do público em favor de personagens simbólicos otimistas e estereotipados, “lugares-comuns” que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias do público —, resultam das condições sociais que presidem à produção desta espécie de bem simbólico. (*op. cit.* p. 137)

O conjunto de determinações que impõe ordem ao campo e às tomadas de posições internas a ele, *signos, índices e sanções*, conforme menciona o teórico (*idem*, p. 161) é originário de demandas internas e externas, que se tornam mais perceptíveis, no caso das demandas do público consumidor de *arte média* (*ibidem*, p. 137). Esse mesmo conjunto de determinações é habilmente dissimulado quando emanado das esferas tomadas como eruditas no campo. Tal conceito Bourdieu nomeia *habitus*, que, utilizado amiúde em suas reflexões, o autor define como:

[...] o princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio [...] um caso particular da lei que define as relações entre as estruturas, o *habitus* e a prática, e segundo a qual as aspirações subjetivas tendem a ajustar-se às oportunidades objetivas (p. 160)

As características inconscientes ou semi-conscientes do *habitus* tenderiam “[...] a conduzir cada agente, mesmo ao preço de algumas tentativas e erros, ao “lugar natural” que lhe está destinado de antemão pela estrutura do campo.” (p. 162).

Se, em um primeiro momento, pode parecer pouco claro que estruturas e conceitos adotados pelo campo literário em vias de autonomização no século XIX francês terminariam por gerar respostas que se podem definir como esperadas e padronizadas, um olhar mais atento sobre a estrutura permite verificar que, quanto mais autônomo se torna o campo dos demais espaços sociais, mais normas e regras

internas ele gera — ou mesmo toma de empréstimo a outros campos —, às quais o pretendente à participante no campo deve subordinar-se, diminuindo a autonomia dos agentes frente às determinações do campo e naturalizando práticas inicialmente aleatórias. O axioma estabelecido por Bourdieu de que “[...] o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo) [...]” (1996, p. 102), por exemplo, atesta a autonomia entre valor mercadológico, refletido na imediata bonança financeira, e valor cultural, que oferece uma remuneração adiada e representada por prestígio.

Quanto maior o número de produtores dedicados a uma produção hipoteticamente erudita, contudo, maior tende a ser a luta pelo reconhecimento, dadas as limitações temporais e estruturais do campo³⁰, aliadas sobretudo às suas características centralizadoras. Lawrence Hallewell afirma, nesse sentido, que a produção de romances de autores brasileiros na década de 1960 somava algo em torno de 50 títulos por ano (2005, p. 723), universo coeso ao qual seria possível, em tese, dedicar-se em todas as suas vertentes. De acordo com as últimas estatísticas SNEL, ano-base 2014, a produção atinge 19.285 novos títulos anuais — de um total de publicações de títulos nacionais de 60.829 obras —, pulverizados em plataformas de circulação diversas e, muitas vezes, constituindo subcampos literários regionais (ou de plataforma) bastante específicos.

Até que chegasse à construção de um *habitus*, lei polimorfa da qual tal axioma é apenas uma aresta, o campo teria de passar, como buscamos esclarecer, por uma série de especializações. O que se toma por *habitus*, assim, é uma construção tão histórica quanto a própria autonomia do campo. Embora não seja possível indicar um momento preciso no qual tenha sobrevivido a constituição de similar conjunto de regras internas (e dissimuladas), Bourdieu indica ter havido profundas alterações em tal *habitus* a partir de meados do século XIX, com a ascensão do romance ao patamar de obra privilegiada, por exemplo, demonstrando a fixação de novos parâmetros ao *habitus* então existente que, no caso brasileiro, refletem-se por exemplo na permissão das atividades comerciais de impressão, em 1808.

Nesse sentido, o aparecimento de figuras-chave, como Gustave Flaubert e, posteriormente, Émile Zola, seriam de suma importância para a valorização de inúmeros produtores que, até então, viam a produção da prosa ser admitida no

³⁰ Entre os quais o estruturamento do sistema de ensino com instituições regulamentadas pelo Estado, ao qual se dedica carga horária estática através dos anos, determinando em parte processos de seleção sobre os produtos aos quais se dedicará tal espaço de tempo.

campo com suspeita, visto como gênero a meio caminho entre o teatro popular e a poesia erudita, sempre menos importante intelectualmente que a produção poética pela Academia Francesa, conforme assevera Bourdieu:

A Academia francesa, que mantinha o romance sob suspeita, espera até 1863 para premiar um romancista — e se trata de Octave Feuillet... E o prefácio de *Germinie Lacerteux*, manifesto do romance realista, ainda precisa reivindicar para “o Romance (com maiúscula)”, a condição de “grande forma séria”. (1996, p. 109)

É o empenho de autores como Flaubert e Zola, portanto, que permite — até nossos dias — a um sem número de produtores, optar pelo romance enquanto gênero de expressão, vendo nele a possibilidade real de reconhecimento perene. Quando vê reconhecido o romance como gênero legítimo, Flaubert busca indicar, entre os produtores que lhes eram anteriores, nomes dignos de prestígio de acordo com os novos paradigmas, a exemplo de Honoré de Balzac, reconhecendo-o como precursor e, em perspectiva histórica, marcando, para a crítica, a distinção que poderia ser encontrada face a seu próprio empreendimento.

A sobreposição de gerações artísticas que se voltam a nomes do passado de forma a elevá-los ou refutá-los garantiria — e tal mesmo antes que o campo fosse levado à autonomia de que dispõe atualmente — a formação de um cânone literário do qual os produtores do campo, seja francês ou brasileiro, buscam tanto aproximar-se quanto distanciar-se, a depender da época focalizada. Bourdieu desvela a aparente estaticidade desse cânone, ao mencionar que a verificação sobre sua mutabilidade depende do prestígio que se concede a tais autores a cada geração. O processo de investigação para que isso aconteça deve abarcar a construção das listas de autores privilegiados e o *habitus*, passando pela compreensão dos interesses que ditam tais escolhas, conforme menciona:

[...] primeiramente [pela] história do processo de constituição das *listas* de autores sobre as quais trabalha o estatístico, ou seja, o *processo de canonização* e de hierarquização que conduz a delimitar o que é, em dado momento do tempo, a população dos escritores consagrados.³¹ (2014, p. 66, destaques do original, acréscimo e tradução nossas)

³¹ « ... il faudrait d’abord étudier [...], l’histoire du processus de constitution des *listes* d’auteurs sur lesquels travaille le statisticien, c’est-à-dire le *procès de canonisation* et de hiérarchisation qui conduit à délimiter ce qu’est à un moment donné du temps la population des écrivains consacrés. »

Mais recentemente, Leyla Perrone-Moisés (2003) empenhou-se em desvendar as tomadas de posição realizadas por um grupo a que nomeia escritores-críticos, deixando entrever a maior ou menor valorização de autores em determinados campos literários ocidentais. Para a estudiosa, as afirmações críticas de Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Philippe Sollers e Haroldo de Campos, a partir de quem verifica a relação com o ambiente brasileiro, constituem ponto de partida para *Altas Literaturas*, estudo em que busca investigar quem são e por quais motivos alguns escritores são tomados como *grandes autores da literatura ocidental*. O fato de que parta da opinião de agentes, ao mesmo tempo produtores e críticos, dotados de extrema influência no campo literário, revela o arbitrário do cânone, fruto da eleição de características artísticas tomadas como qualidades artísticas irrefutáveis, identificadas em agentes do passado histórico de produção cultural. Nesse sentido, por exemplo, apenas T.S. Eliot deixaria de citar Homero, ao passo que somente Michel de Butor passaria ao lado do nome de Dante Alighieri (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 66).

A eleição ocorre de modo similar ao adotado por Flaubert frente a Balzac e revela a continuidade de um *habitus* instaurado, sendo tais autores indicados como *inigualáveis* e detentores de *estilo único*, por isso mesmo, objeto de intensa imitação na busca pela erudição necessária à permanência no campo. A crer em Bourdieu, somente uma ruptura drástica com o passado, oriunda de mudanças estruturalmente profundas na sociedade — como a ascensão da burguesia — traria mudanças ao paradigma adotado para as eleições no campo.

No momento mesmo em que estabelecem o *habitus* que autoriza produtores a optarem por determinadas formas de expressão, as gerações artísticas engendram também discussões internas que levam à aplicação de determinadas ideologias e determinados estilos na construção dos textos, provocando uma luta pela legitimidade da linguagem que dissimula a luta que houve pela legitimidade da forma, gerando distinções internas e aplicadas propriamente aos produtores, conforme indica o teórico:

As diferenças segundo o grau de consagração separam de fato gerações artísticas, definidas pelo intervalo, com frequência muito curto, por vezes apenas alguns anos, entre estilos e estilos de vida que se opõem como o “novo” e o “antigo”, o original e o “ultrapassado”, dicotomias decisórias, muitas vezes quase vazias, mas suficientes para classificar e fazer existir, pelo menor custo, grupos designados — mais

do que definidos — por etiquetas destinadas a produzir as diferenças que pretendem enunciar. (BOURDIEU, 1996, p. 143)

É assim, portanto, que se constituem grupos de indivíduos *pretendentes* (1994, p. 71) ao campo literário, que estabelecem de imediato uma luta face aos *dominantes*, ou seja, aos escritores prestigiados. Tais grupos — muitas vezes agentes isolados — buscam, através de operações de conservação ou de subversão, angariar e resguardar um espaço de reconhecimento para si. Uma vez que lhes é dado publicar sua própria produção, este grupo estabelece uma relação materializada de modo dialético: se destaca da totalidade dos leitores, ganhando poder em relação a eles no momento em que alcança os meios para publicar sua própria ficção e passa a negociar, ao nível de seus *pares* e *predecessores* indicados, valores com o campo literário em que, até então, atuava apenas como leitor. O movimento que institui não confere, contudo, a esse grupo de *pretendentes*, *status* imediato no campo literário.

Obter tal status exige a constituição de uma representação que resulte em maior influência para os *pretendentes* envolvidos, de modo que possam intervir de forma mais representativa nesse sistema que lhes é anterior e alterá-lo de maneira a garantir sua aceitação, buscando encontrar, para si, leitores e críticos capazes de asseverar o valor de suas obras e desencadear o processo que culmine em seu reconhecimento. Os *pretendentes* precisam, primeiramente, negociar com o campo anterior. É desta maneira que o autor iniciante, classificado como “[...] pretendente, constrói seu próprio projeto criador em função da percepção de possibilidades disponíveis.”³² (*op. cit.*, p. 71, tradução nossa). Essa negociação resulta benéfica para toda a massa simbólica do cânone anterior, assegurando-lhe ainda mais reconhecimento mesmo à medida em que é eventualmente refutada, isso porque não basta ser refutada, é preciso que essa refutação obtenha significativo respaldo dos agentes do campo, sobretudo academias, cujos agentes constituem-se como leitores privilegiados.

Do que nos diz Bourdieu, fica evidente a naturalização dos processos de especialização que se sucedem e bifurcam no campo quando podem contar com a existência de instituições eruditas e populares nele atuantes. O movimento concede espaço a novos processos naturalizados, e cada vez que um agente do campo é aceito como legítimo, gesta em si mesmo o próximo confronto, na busca, novamente, de distinções que legitimem os agentes em conflito.

³² « ... construit son propre projet créateur en fonction de la perception des possibilités disponibles »

1.4. O campo literário brasileiro: espelhamento e autonomização

Nesse compasso, vimos destacando que a autonomia do campo literário francês, sobre o qual se debruça Bourdieu, ocorre pela gradual transformação social, com a ascensão da burguesia, o advento de inovações tecnológicas de produção e com a gradual escolarização do público. O campo literário brasileiro parece ter desenvolvido, atualmente, a grande maioria dessas estruturas de relativa autonomia, num processo em que o aburguesamento da sociedade se deu de forma inconstante, como asseveram Lajolo e Zilberman (1985) para só se consolidar de modo mais completo ao final do século XIX. Observamos, a partir da autorização da atividade gráfica no país, em 1808, um aumento na produção literária nacional, no mesmo ritmo em que esta se dissocia do campo literário português e passa a espelhar-se, mormente, no campo francês, buscando entrar em compasso com escolas literárias e modas da França, a exemplo dos feitos de Pereira da Silva (1828) e Justiniano José da Rocha (1839), mencionados por Lajolo e Zilberman (1991, p. 143) até o surgimento da figura de José de Alencar, por exemplo, que transitaria tanto pelo folhetim, com *O Guarani* (1857), pelo romance como forma fechada, com *Iracema* (1865) e pelo teatro, com *O demônio familiar* (1857), que desfruta de um ambiente gradualmente mais autônomo que seus predecessores, entre tantos outros autores e obras.

O espelhamento parece produzir uma autonomização do campo literário brasileiro que cumpre o exemplo do campo francês, porém em sentido inverso: em vez de um público cada vez maior e produtores cada vez mais autônomos, parte de uma estrutura de público em princípio precária, em que instituições surgem sobretudo por espelhamento. Nesse ambiente, escritores alinhavam-se em grupos de influência mútua, conforme indicado por Lajolo e Zilberman (1991, p. 47) e com demanda de livros importados “[...] juntamente com (sic) “roupas, chapéus, botas, cobertores, cera, velas [...]”, no século XVIII (HALLEWELL, 2001, p. 91), à qual, gradualmente, são agregados diferentes agentes, primeiramente em um nível erudito, atendendo à demanda de estruturamento do Estado (com a fundação da Biblioteca Nacional), para, em seguida, surgirem ou se especializarem academias e agremiações literárias e gabinetes de leitura, replicando as modas então correntes na França. Em 1853, também segundo relatos de Hallewell, cada título produzido pelo editor Garnier, instalado na então capital Rio de Janeiro, teria 300 compradores anualmente, em média, raramente superando 600 ou 800 exemplares vendidos

(*idem*, p. 219). Um público maciço surgiria bem mais tarde, na esteira da implementação de um sistema de ensino mais bem estruturado.

Este ambiente hierarquizado de alto a baixo, cede poder imediatamente estruturante a instituições constituídas por espelhamento — universidades, escolas, bibliotecas —, enquanto o mercado demoraria mais tempo a atingir a mesma autonomia de que desfrutam os agentes da esfera erudita e, ainda atualmente, encontram subsídio nas compras educacionais do Estado brasileiro. Neste sentido, cumpre observar, conforme aponta a pesquisa SNEL, que os programas mantidos pelo Estado brasileiro (PNLD, PNBE, PNAIC) são responsáveis por quase 50% das compras da produção livresca, tanto da produção de materiais didáticos quanto da propriamente literária³³. Trata-se, para o mercado, de um comprador-provedor que José Saramago aproximaria à figura do mecenas (SARAMAGO, 2009, p. 128) e que lhe garante importante subsídio econômico, permitindo que as editoras realizem seleções no sentido de atender às exigências dos editais de concorrência pública³⁴, garantindo subsídios com os quais pode operar no mercado geral, disponibilizando ao público obras de menor retorno financeiro, inclusive.

O exposto permite afirmar que o campo literário brasileiro, embora tardiamente, estabelece-se de forma a corroborar as teorias elaboradas por Bourdieu, inclusive em relação ao *habitus* específico que orienta a produção de acordo com as necessidades de suas esferas de circulação. Tal *habitus* mantém-se centrado no desejo de uma produção canônica de qualidade, a exemplo da que se reconhece na obra dos *precursores*, em sentido de continuidade ou distinção. Para a constituição e consolidação de tal *habitus*, concorrem eventos sociais e estatais produzidos tanto em nível local quanto em sintonia, principalmente, com ambientes sociais europeus.

O *habitus* literário vigente nos anos 1960 no Brasil parece fundar-se de forma dialógica entre o cenário turbulento de manutenção das orientações eurocêntricas, representadas nos movimentos de liberação sexual, em choque com as pressões sociais bastante conscientes da ditadura militar. Surgirá neste contexto, a figura de

³³ Disponível em http://www.snel.org.br/wp-content/themes/snel/docs/pesquisa_fipe_2015_ano_base_2014.pdf. Acesso em 12.01.2016.

³⁴ Ver, neste sentido, http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2013-09-01_2013-09-30.html, em que Paulo Ramos relata o crescimento do consumo de quadrinhos (e o prestígio que alcança, com adaptações sendo indicadas ao Prêmio Jabuti na categoria Didáticos) como consequência direta da inclusão do gênero no programa PNBE. Acesso em 05.11.2015.

Caio Fernando Abreu³⁵, aqui tomada como central, e sobre a qual se calca uma produção literária que posiciona Abreu como figura de proa para o grupo de autores apresentados na *Tabela 1* (cf. p. 20).

Esse grupo de *pretendentes* busca, atualmente, espaço e reconhecimento no campo literário brasileiro. Nas linhas que seguem, observaremos, a partir do olhar crítico voltado à obra de Abreu e do lastro produzido por tal obra no espaço virtual, notadamente nas redes sociais — ambiente de circulação em que se torna visível o papel do leitor na seleção e divulgação literária —, a delimitação de uma *jurisprudência cultural* para o autor a partir do espaço que este ocupa no campo literário nacional. Essa dupla circulação mostra uma figura literária construída de modo singular (mas não imprevista), frente à teoria do campo de Bourdieu: mesmo sendo aceito gradualmente como figura de prestígio no campo, processo ainda em curso e incerto, Abreu demonstra permanecer como nome preferencial de sucessivas gerações de jovens, consumidores hipotéticos de *arte média*, desde os anos 1980, processo que se intensificaria com o surgimento da *internet* como meio de comunicação.

Partindo deste *status* singular, os autores pertencentes ao grupo de análise parecem valer-se, na busca por fixar seu nome no campo literário nacional, da adoção de diversas estratégias, entre as quais algumas mencionadas por Bourdieu (2013), como as de *lealdade*, *dependência*, *filiação*, *anexação* ou *defesa* (p. 170). Todas elas, garante o teórico, são sinal de um campo literário autônomo (1992, p. 171).

De forma contraditória, esse procedimento terá sua eficácia comprovada e melhorada à medida em que aumenta o próprio valor atribuído a Caio Fernando Abreu como *precursor* diante do subcampo que fundam, pautando uma troca de valores mais proveitosa para os novos autores. Esta(s) mesma(s) estratégia(s) garantirá(ão) gradualmente — e em tese — reconhecimento e prestígio a partir do qual tais autores disputam o direito de não mais falar em nome de outrem, Caio Fernando Abreu, mas sim em seu(s) próprio(s) nome(s), refletindo mais seu próprio olhar sobre o mundo que aquele(s) aos quais se atrela o autor por eles colocado como figura de proa.

³⁵ Neste cenário, o autor mantém o processo de tradição e ruptura, próprias ao cânone literário nacional, na busca por angariar prestígio no campo ao mesmo tempo em que intenta firmar-se — a perspectiva histórica nos permite afirmar que com sucesso — como figura inovadora.

Capítulo II

Caio Fernando Abreu: Autor e obra no campo literário brasileiro

2.1. Autoposicionamento e diálogo com os pares do campo

Partindo da compreensão do funcionamento do campo literário brasileiro e de suas particularidades em relação à teoria de campo traçada por Bourdieu (2013, 1994, 1996), passamos a observar como Caio Fernando Abreu realiza as tomadas de posição frente ao campo literário brasileiro, a partir de um *habitus* criado, ciente ou inconsciente, nesse mesmo campo, que emergem particularmente no panorama da literatura nacional do século XX. A assunção, consciente ou não, de um conjunto de valores, conforme destaca Bourdieu, seria, por si só, responsável por referendar tal *habitus*, indicando o conjunto de valores arbitrários que o definem como conjunto pertinente de valores a futuros agentes do campo.

Parte do conjunto de valores pelo qual parece optar Abreu é determinado pela busca da liberdade individual, pautada sobretudo pelas manifestações e revoltas da juventude europeia que, no Brasil, entra em choque com a rigidez social estabelecida pelo regime de Ditadura Militar (1964-1985) e se atrela ao *boom* literário dos anos 1970 que, de Antonio Candido, recebeu o nome de *nova narrativa*³⁶, englobando autores como Rubem Fonseca e Murilo Rubião, detentores atualmente de prestígio no campo. De acordo com Candido, “A atual [1960-70] narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas,

³⁶ Embora tratemos da narrativa dos anos 1960-70 nos termos de Candido, ou seja, *nova*, cumpre salientar que já atualmente se pode notar substanciais modificações no modo de escrita dos escritores brasileiros contemporâneos em relação àqueles tratados pelo teórico.

desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 a 1940 [...]” (2011, p. 246, grifos e acréscimo nossos), ou seja, a geração dos anos 1960 e 70 referenda ou refuta, à medida de sua produção e reconhecimento, o *habitus* anterior, mantendo dele características que lhes são benéficas, ao passo que inscrevem — e passam a transmitir, outras.

São as influências externas, distanciadas por Candido, as responsáveis, em grande parte, pela tônica das narrativas da década de 1970 em diante, alinhando a criação escrita nacional às últimas vanguardas europeias, sem o descompasso temporal visto nas décadas anteriores, das quais o Movimento Modernista de 1920 talvez seja o melhor exemplo. A sincronia temática que atinge os criadores a partir das décadas de 1960-1970 reflete, sem margem de dúvidas, uma maior velocidade dos meios de comunicação, o que faria a literatura distinguir-se claramente das gerações de 1930 e 40, de que os principais nomes continuavam produzindo com vigor criativo, contudo dando espaço a uma “[...] experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo.” (*idem*, 2011, p. 249).

Dono de uma prosa que apresenta características de inovação temática muito similares àquelas dos autores mencionados por Candido (2001), a cada novo lançamento, Caio Fernando Abreu galga seu espaço e passa, portanto, a se atrelar à categoria de autores identificada pelo teórico. Na década de 1970, quando lança *Inventário do irremediável* (1970), ganhador do Prêmio Fernando Chinaglia do ano anterior, *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975), Menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção dois anos antes e *Pedras de Calcutá* (1977), o autor publica em baixas tiragens e graças aos prêmios literários recebidos. Os raros exemplares de então conhecem, atualmente, cotações muito acima do preço de novas edições e, sendo impossível precisar quantos volumes das baixas tiragens do início da carreira do autor ainda existam, cada um deles tende a ganhar cada vez maior valor simbólico e monetário, tanto mais quando se leva em conta o incessante trabalho de revisão que Abreu dedicou a suas obras³⁷, o que fez com que nenhuma nova edição em vida tenha sido igual às anteriores.

³⁷ O trabalho de revisão que Abreu dedica a suas primeiras obras pode ser tomado como a chancela de um escritor dotado de certo reconhecimento a um desconhecido, no caso, ele mesmo, suscitando a hipótese de que o Caio Fernando Abreu dos anos 1980 e 90 aproveita-se da baixa tiragem de tais obras e mostra, de seu trabalho inicial, apenas aquilo que julga coerente em relação ao que reconhece como sua autoimagem literária, estabelecendo uma leitura autocrítica.

Se parte do *habitus* refletido na escrita de Abreu — e que resulta em sua filiação ao grupo de autores a que Candido atribui o fazimento de uma *nova narrativa* — pode ser atrelado ao ambiente que surge da confluência de fatores externos da assim nomeada revolução sexual com o sistema de governo opressor da Ditadura Militar, outra parte surge de seus anseios pessoais. Tomada sua criação escrita como o irremediável que inventariava em seu primeiro volume de contos — *Inventário do irremediável* — torna-se possível identificar a parte restante de tal *habitus*, preenchido com temas caros ao autor, *a morte, a solidão, o amor, o espanto*, em consonância com o identificado por Lukács para o herói moderno, que vive só, e “[...] na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro trágico isolamento.” (LUKÁCS, 2000, p. 43).

Entrevistos em meio a uma escrita inicialmente contida, com forte recorrência à loucura como marca de evasão da realidade opressora, os temas ganham relevo e profundidade à medida mesmo em que Abreu se torna um autor maduro e seguro de sua escrita. A escrita tolhida pelo próprio ambiente repressor do qual participava o autor marca *um modo de ser e existir*, como assinala Candido (2011), determinado pela autocensura gestada pelo medo da censura oficial, que se tornaria palpável quando da publicação de *O ovo apunhalado* (1975), de que foram excluídos trechos considerados “[...] “fortes” pela instituição cultural que o co-editou [...]” (ABREU, 2007, p. 11), além de três dos contos integrais³⁸.

Ainda na década de 1970, por iniciativa da Editora Codecri, braço editorial d’O *Pasquim*, é publicado *Histórias de um novo tempo — O novíssimo conto brasileiro* (1977), volume com narrativas de Julio César Monteiro Martins, Jeferson Ribeiro de Andrade, Antonio Barreto, Luiz Fernando Emediato, Domingos Pellegrini Jr. e Caio Fernando Abreu. A obra se alinha às características de aproximação e distanciamento canônicos outrora observadas por Antonio Candido (2011) e destaca, no prefácio, que:

Os autores de *Histórias de um novo tempo*, todos na faixa dos vinte anos, não vêm para se contrapor aos chamados “novos”, mas para acrescentar atualidade histórica ao fazer literário. Eles pertencem a uma geração que começou a repensar a realidade sócio-cultural

³⁸ Em 1984, haveria uma segunda edição de *O ovo apunhalado*, na qual voltaram a constar os trechos retirados na primeira edição e mantidos de fora os três contos censurados, o que nos faz crer que o autor tenha reavaliado sua pertinência face um ambiente social que já caminhava para a abertura política, além de marcar sua obra como censurada no período ditatorial. (ABREU, 2007, p. 9-11)

brasileira após e durante um dos períodos mais sombrios da história nacional. (JAGUAR, 1977, p. 6)

Movidos pelo sucesso da coletânea, alguns dos autores nela inseridos intentaram realizar o que seria um *Manifesto Neo-realista*, que os levaria provavelmente a sustentar a fundação de um novo *habitus* literário no cenário nacional. A tentativa, contudo, não teve o aval de Caio Fernando Abreu, que, mostrando-se cético, diria, em uma das missivas que endereçara a Luiz Fernando Imediato (08.03.1977), “Vou ser bem franco: eu realmente não sei. Sou cético, pessimista – acho que somos todos bons escritores, mas acho também meio megalômano nos supormos a nata das natas, saca?” (ABREU, 2002, p. 485).

Mesmo opondo-se às pretensões de um *Manifesto Neo-realista*, Caio Fernando Abreu vê suas publicações impulsionadas pelo sucesso de *Histórias de um novo tempo*, que vendera rapidamente mais de 100.000 exemplares, e conhece melhor acolhida comercial no começo dos anos 1980. Dono de uma escrita segura e de técnica narrativa maturada por mais de uma década de produção, o autor lança *Morangos mofados* em 1982 – publicado na coleção *Cantadas Literárias*³⁹ – volume que ganha rapidamente novas edições e é selecionado para publicação pelo Círculo do Livro, cujas edições variavam entre seis e 50 mil exemplares, conforme afirma Laurence Hallewell em *O livro no Brasil* (2005, p. 683). Lançado no ano seguinte, *Triângulo das Águas* (1983) seria laureado com o Prêmio Jabuti de 1984, contribuindo para o reconhecimento do autor junto às esferas prestigiadas do campo.

O entendimento do *modo de ser* face à sociedade – *habitus* depurado pela recorrência temática e pela existência de um público leitor disposto à novidade, confirmado pelo sucesso comercial de *Histórias de um novo tempo* – é o motor da novela *Pela noite*, parte integrante de *Triângulo das águas* (1983), e de um sem número de outras obras de Abreu, entre as quais se pode destacar a abordagem da loucura como escape da constituição social durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) em *Uma história de borboletas* (1977). A convergência entre as observações de Candido e as obras de Abreu é evidenciada, por exemplo, nas análises

³⁹ *Cantadas Literárias* foi o maior sucesso editorial dos anos 1980 no Brasil e responsável por consolidar a editora Brasiliense. Seus títulos esgotavam rapidamente e davam margem a ao menos uma nova edição (Hallewell, 2005). Destacamos o excepcional caso de *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, que vendeu mais de 70 edições até o final da década (a 71ª edição foi lançada no ano de 1989).

que constrói Mairim Linck Piva. Na introdução de *Uma figura às avessas* (2001), a estudiosa menciona que

Caio reitera o caráter universal presente nas diferentes formas de manifestação humana, sendo a literatura testemunho disso, pois, se para ele sua tarefa como escritor é documentar as coisas, isto é, a vivência de meu tempo e de minha geração, a literatura é, então, uma forma de revelar ao próprio homem como, em cada tempo e lugar, as preocupações básicas do ser humano se expressam. A literatura não é, para o autor, uma questão apenas individual. Sua função social, transindividual, é assinalada quando diz que escreve para ser lido, o que justifica até mesmo a busca por editoras no centro do País que permitem uma maior circulação dos livros. (PIVA, 2001, p. 16)

Dividindo seu tempo entre a literatura, o teatro, a roteirização de filmes — notadamente *Aqueles dois* (Br., 1985, dir. Sérgio Amon), inspirado no conto homônimo de *Morangos Mofados*, e *Romance* (Br., 1988, dir. Sérgio Bianchi) — e o trabalho jornalístico, o autor voltaria a publicar em 1988, ano em que lança *Os dragões não conhecem o paraíso*. O título do volume seria mantido na primeira seleta de contos traduzida integralmente para inglês e francês — composta de contos de *Morangos mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988)⁴⁰ — indicando a internacionalização de sua obra. O movimento tradutório se intensificaria no começo dos anos 1990, com versões para o italiano, alemão e o lançamento de uma obra bilíngue, *Bem longe de Marienbad* (1992), fruto de residência do autor na *Maison des écrivains étrangers* em Saint-Nazaire - França, expondo, para um público mais amplo, obras que anteriormente eram traduzidas esporadicamente para o inglês, visando à inclusão em coletâneas publicadas pela editora *Gay Sunshine Press* (1979, 1983), situada em San Francisco (EUA) e especializada em literatura *queer*⁴¹, assim como pela *Penguin Group* (1994, 1995).

⁴⁰ A edição francesa, que serve de base às demais traduções do volume, apresenta, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, além do conto título, as histórias de *Linda, uma história horrível*; *Dama da noite*; *Pequeno monstro* e *Mel e girassóis*. De *Morangos mofados*, foi incluído o conto *Sargento Garcia*.

⁴¹ É graças principalmente a essas coletâneas (*Now the volcano – An anthology of latin American gay literature* - 1979 e *My deep dark pain is love, a collection of Latin American gay fiction* – 1983), sempre destinadas ao público gay, que Fernando Arenas declara, em *Utopias of Otherness: Furthermore, Abreu was an integral part of a specifically “gay” or “queer” global culture that is reflected in the literature, film, and music of various parts of Europe, Latin America, and especially North America, which today constitute common points of reference for “gay” or “queer” subjects transnationally. [Além disso, Abreu era parte integrante de uma cultura especificamente “gay” ou “queer” que se refletia na literatura, no cinema e na música em diversas partes da Europa, América Latina e especialmente na América do Norte, e que atualmente constitui pontos comuns de referência para a discussão internacional de temática “gay” ou “queer”.]* (2003, p. 45, tradução nossa).

Esse era outro indicativo da inserção do autor no campo. Para seu segundo romance, o autor havia recebido luvas da editora Brasiliense, o que era pouco usual para o período de oscilações econômicas pelo qual passava o país no final dos anos 1980. Com atraso, *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), baseado no esboço de roteiro cinematográfico desenvolvido por Caio e pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado, seria publicado já no começo dos anos 1990, pela então recente Companhia das Letras, fundada por Luis Schwarcz, anteriormente *publisher* da Brasiliense.

Às voltas com as novas edições de suas primeiras obras, com as traduções e constantes viagens e com o agravamento de sua saúde, o autor não lançaria outras obras inéditas até o final de sua vida, apesar de publicar a coletânea de contos *Ovelhas negras* (1995), que lhe renderia um prêmio Jabuti póstumo, e recolher suas crônicas para *Pequenas epifanias* (1996), coletânea lançada postumamente cuja organização final se deve a Gil Veloso.

A edição das obras de Abreu ganha novo fôlego na sequência do falecimento do autor, que o discurso midiático de então ligava à epidemia de AIDS e ao falecimento, em decorrência de complicações da doença, de outros nomes de grande apelo junto à cultura nacional, casos de Cazusa e Renato Russo, por exemplo. A Companhia das Letras, editora que dividia o catálogo do autor com a Siciliano nessa última década, publica *Estranhos Estrangeiros* a título de homenagem, ainda em 1996, volume que reúne o conto inédito *Ao simulacro da imagerie*; a novela *Bem longe de Marienbad*, até então inédita no Brasil; *London, London*, conto da década de 1970 e a novela *Pela noite*, de 1983. Esse primeiro recorte da obra indica um movimento editorial que se repetiria, em 1997, com a edição de *Teatro Completo* e, em 2002, com *Cartas*.

Essas não são, contudo, as únicas edições após o falecimento do autor. Reunida pela Agência Literária Riff no começo dos anos 2000, as obras que compõem seu espólio passam a ser paulatinamente republicadas pelo Grupo Editorial Ouro — Ediouro, que as edita primeiramente pelo selo Agir, atribuindo a elas, pela primeira vez, com uma identidade visual única, com as mesmas fontes para títulos e miolo em todos os volumes, cores e imagens de capa muito próximas, além de estudos introdutórios, medidas que atribuem prestígio às obras editadas, localizando-as, de formas diversas, no(s) campo(s) literário(s) a que pertence(m). A editora

propôs também novas maneiras de reunir a obra, caso dos três tomos de Caio 3D⁴², coletânea que separa por décadas as obras do autor, reunindo romances, contos e crônicas, destacando-os do conjunto pelo arrojo da proposta editorial, que trazia também ao público entrevistas e poemas inéditos em um mesmo volume.

A partir de 2010, agora reorganizadas no selo Nova Fronteira, o grupo editorial recomeça a publicação completa das obras e acrescenta a elas, por exemplo, *A vida gritando nos cantos* (2012), crônicas inéditas, diferenciando suas edições pela ausência de estudos acadêmicos, o que, em tese, aproximaria a obra de um público leitor mais amplo e menos preocupado com reflexões teóricas acerca do que lê, dotando os volumes de um pequeno prólogo destinado sobretudo a fornecer informações biográficas que subsidiem a leitura. Paralelo a isso, pela editora Record, ainda em 2012, é lançado o volume de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, fruto da tese *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*, apresentada por Letícia da Costa Chaplin, uma das organizadoras do volume, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, em 2010.

A pluralidade de funções que o autor exerceu em vida, dividindo seu tempo entre a literatura e o jornalismo, principalmente, deixam entrever que a publicação do material inédito contido em seu acervo esteja apenas no princípio e tenda a seguir os mesmos caminhos das publicações póstumas de Clarice Lispector ou Graciliano Ramos, por exemplo.

Roteiros cinematográficos e televisivos, como os dos filmes *Aqueles dois* (1985) e *Romance* (1988), permanecem inéditos, mas, do mesmo modo que suas poesias esporádicas, publicadas a partir de seu espólio em 2012 (e do roteiro de *Onde andaré Dulce Veiga?*, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008), devem servir paulatinamente de material para novos estudos acadêmicos e edições comerciais, contrariando a lógica de projetos temáticos e unos estabelecida pelo autor para seus livros, contribuindo seguramente para a descoberta de importantes aspectos do trabalho literário construído pelo autor, engrandecendo o referencial bibliográfico disponível e atendendo a um número cada vez maior de leitores-fãs.

Trata-se da vasta obra legada por um escritor capaz de lidar com visões de mundo divergentes entre si e de representar em suas obras indivíduos de diversas latitudes no espectro social, a quem se pode definir como um autor em busca de

⁴² O título emblemático, além de referenciar as três décadas de produção do autor, apresenta-o como um autor tridimensional, cujas qualidades envolveriam realidade, paupabilidade, profundidade e modernidade.

alcançar a harmonia a partir do conflito que se estabelece em suas narrativas. Entretanto, pouco condescendente com as personagens a que dá vida, Abreu insere-as em um ambiente social punitivo e intransigente, decalque extremado do mundo real, no qual nem sempre a punição terá função didática e do qual apenas poucas personagens conseguirão se evadir.

Para Lygia Fagundes Telles, a prosa do gaúcho, que apresenta um *ritual aparentemente simples*, revela um *denso mundo de sofrimento* e, por isso mesmo, é *terrível*. (FAGUNDES TELLES [1975] in ABREU, 2007, p. 13). De fato, o que se vê nos contos e romances do autor é a inevitabilidade da reação provocada por ações irrefletidas, imaturas ou irresponsáveis, independente do agente de tais ações. Quando não culmina na loucura e no entrelugar, tal reação é, quase sempre, violenta. Se falta às personagens embasamento e maturidade para refletir sobre seus atos, a narrativa se moverá no sentido de punir ou desarmar os envolvidos na trama. Aos que percebem as armadilhas que os cercam, restam a evasão física ou mental, definitiva ou temporária, a exemplo do que ocorre no jogo de papéis empreendido pelos protagonistas de *Pela noite* (1983).

A novela, assim como a obra em que é originalmente inserida, *Triângulo das Águas* (1983), pode ser estabelecida como uma das peças centrais da obra de Abreu, conforme aponta Tânia Pellegrini (1999, p. 62)⁴³, e é caracterizada por referências de maior ou menor grau ao mundo cultural no qual se insere o autor e inseriam-se, forçosamente, seus personagens. Seguindo os passos da pesquisadora, apontamos, no estudo *Não ser em São Paulo: experiências da escritura em Caio Fernando Abreu*⁴⁴, que Pérsio e Santiago, *seres estrangeiros a seu próprio espaço*, destacam-se pelo arquétipo de suas construções enquanto personagens nesta obra (2013, p. 173). Voltando a tais estudos, de modo a revelar *o trabalho de criação do escritor* (FRANCO Jr., 2009, p. 36), dedicaremos brevemente à novela e aos movimentos dos personagens, com o objetivo de situá-los em perspectiva no todo da obra ficcional do autor, compreendendo, desta forma, suas ligações com o ambiente do qual deriva o *habitus* que a funda.

Ingênuos e de certo modo pueris, aqueles que se nomeiam Pérsio e Santiago inauguram, à revelia do narrador instituído, um segundo nível narrativo na diegese,

⁴³ PELLEGRINI, Tânia. “Caio Fernando Abreu”. In PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/SP: Mercado das letras. São Paulo: Fapesp, 1999, p. 62-78.

⁴⁴ Revista Versalete, p. 170-181, Jul-Dez/2013. Disponível em <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol1-01/13-BELINATO.pdf>.

ao adotarem identidades ficcionais oriundas das obras de Julio Cortázar e Gabriel García Márquez⁴⁵, buscando proteção de seus próprios traumas face ao mundo exterior na noite em que tem lugar a ação. Terminam, com o périplo que empreendem por ruas, pizzarias e bares de São Paulo, por agravar sua situação. Exauridos da artimanha que propositalmente engendram e tendo chegado ao limite do conflito que buscavam evitar com a instituição da ficção dos sujeitos, os protagonistas findam por se reconhecerem, de forma catártica, como indivíduos capazes de seguir uma trajetória conjunta, já na manhã do dia seguinte, ainda que esse reconhecimento não anule a necessidade de enfrentar os dogmas sociais que constantemente se lhes apresentarão. Exemplarmente e à mesma medida em que buscam fugir de seus traumas a partir da adoção de identidades ficcionais, ambos se engajam em um jogo do qual não podem sair vencedores, revelando sua solidão e a paranoia do ambiente em que viviam, jamais livres de seu passado:

O passado, camuflado por um segundo nível ficcional — e intensional, teima em surgir frente a esses indivíduos de quem se desconhece a real identidade compondo, para eles e à sua revelia, um painel mnemônico do passado. A história, que deveria ser silenciada com a astuta troca de identidades, revela-se, contudo, recorrente. (BELINATO, 2013, p. 174)

Se a adoção de identidades ficcionais e a assunção, por parte dos personagens, dessa sorte de *Role-playing Game* (RPG)⁴⁶, em que as regras pré-determinadas deveriam servir para esconder o passado parecem um subterfúgio altamente elaborado, revela-se logo sua fragilidade, comprovada pela preocupação que cada um tem em mostrar sua inteireza para o outro, inteireza constantemente fragmentada pelo passado de ambos. É, novamente, face à ingenuidade dos personagens em esconder seus traumas em benefício da construção de uma possível estabilidade, baseada em um nível ficcional, que sofrem punição.

Embora surja na trama como um jogo de papéis altamente elaborado, a fragilidade de sua elaboração salta aos olhos em uma leitura pouco mais apurada, para os quais concorrem, em um primeiro momento, os signos contidos nas narrativas de Cortázar e Márquez: Pérsio, o único a embarcar na viagem misteriosa

⁴⁵ Os *prêmios*, de Cortázar, para Pérsio e *Crônica de uma morte anunciada*, de Márquez, para Santiago. Em ambos os casos, a trajetória das personagens de *Pela noite* é correlata àquelas seguidas pelas personagens das quais emprestam o nome.

⁴⁶ RPG: *Jogo de representação* ou *Jogo de interpretação de papéis*, é comum entre fãs de ficção científica, baseados sobretudo na colaboração entre os pares.

proposta em *Os prêmios* (1975) sem que tenha sido sorteado na também misteriosa loteria que dá origem à viagem é, ainda, o único a guardar certa lucidez — representada pelo alheamento e pela contemplação, muitas vezes exacerbada, do céu estrelado — em relação aos estranhos eventos que, desde a partida, têm lugar no barco. Santiago, por seu turno, é o único personagem na trama de *Crônica de uma morte anunciada* (1983) que permanece, até o dia de sua morte, alheio aos eventos que a desencadeiam, assim como do fim que se aproxima.

Não bastassem os signos de semiconsciência e alheamento contidos nas narrativas que tomam de modelo, a seleção de papéis ficcionais em si, independentemente se oriundos da obra de dois dos mais importantes escritores latino-americanos do século XX, presta-se mal, por seu papel de ficção, ao simulacro da realidade que se propõe em *Pela noite*. Transmutar, através de tal subterfúgio, personagens complexas como se revelam os indivíduos que tomam os nomes de Pérsio e Santiago em planos, utilizando-os como máscaras teatrais, é uma artimanha que se frustra quase que de imediato. Assim que deixam o apartamento daquele que assume se chamar Pérsio, encontram Lavínia. Ato contínuo, surge sua história:

— Chama-se Lavínia. É uma traficante de morfina que mora na cobertura. Detesta o sol, reparou na pele branca? Só sai depois que o sol se põe. Lá na porta está esperando o amante, Douglas, numa Mercedes dourada. Ela detesta a cor, já pediu mil vezes a ele que mande pintá-la de preto. (ABREU, 1983, p. 142)

Chama atenção a riqueza de detalhes ficcionais na história de Lavínia, aparentemente construída aos poucos, a partir de dados individuais coletados por cada um dos observadores que entrelaçam suas versões (o porteiro, os vizinhos, o narrador momentâneo), e que dão vazão à livre interpretação dos indícios coletados: a pele demasiado branca, a frequência noturna de Lavínia, o carro extravagante, o namorado desconhecido para o qual também se atribui uma história, a fim de construí-la. A trama paralela de Lavínia, primeira dentre as muitas histórias que serão intercaladas no decurso da noite, denuncia que o subterfúgio das trocas de identidade por outras, ficcionais, não bastará para suplantar a realidade circundante. Ao mesmo tempo em que a ficção por ambos elaborada não terá êxito — ou, por outro ângulo, terá o êxito de levá-los a encarar a realidade — a trama de Lavínia deixará evidente que a realidade não basta em si mesma. Sobre si ou sobre o outro, é preciso

construir ou assumir suas próprias histórias e apropriar-se de ficções a fim de completar os vazios do hiperespaço⁴⁷ da metrópole.

É assumindo que a realidade deve ser enfrentada que os indivíduos nomeados Pérsio e Santiago cessam a punição traumática que lhes é impingida no fracasso do jogo. Ao enxergar a realidade opressora que os rodeia e que se infiltra em suas identidades, enfrentar seus traumas e a noite que trazem dentro de si — esta, oriunda da citação barthesiana revelada logo no início da narrativa, *estoy a oscuras* (ABREU, 1983, p. 103) e também *estoy en tinieblas* (BARTHES, 1977, p. 203) — para, na manhã seguinte, provarem “[...] um do outro, no colo da manhã.” (ABREU, 1983, p. 210), e verem “[...] que isso era bom.” (*idem*), em um movimento indicativo da busca pela harmonia face ao mundo.

Ao verbalizarem o fracasso do jogo que empreendiam, refutam as identidades que outrora almejavam:

— Eu não me chamo Santiago — ele disse.
 Não afastou o corpo para que o outro entrasse. Mas ele entrou.
 Fechou a porta às suas costas. Estendeu as duas mãos. Tocou-o nos ombros. De frente.
 — Eu também não me chamo Pérsio. Portanto não nos conhecemos.
 (*ibidem*, p. 210)

A sinceridade que um impõe ao outro, ao forçar a entrada da porta, cessa, de certo modo, a punição traumática que lhes era impingida, deixando caminho para o conhecimento individual e a possível construção de uma identidade que os levará a, em conjunto, encontrarem forças para enfrentar o mundo opressor que os circunda. Este nível de conhecimento, que põe os indivíduos de acordo consigo mesmos em relação a um mundo complexo e opressor, é marca distintiva na obra do autor, conforme aponta Leal (2002, p. 116).

A exemplo das referências feitas a Roland Barthes, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez, o autor insere ao final do volume um *Remissivo, índice*: (p. 211-212), embora nem todos os nomes mencionados sejam nominalmente citados nas novelas *Dodecaedro*, *O marinheiro* e *Pela noite*. A lista de 84 nomes, ao contrário, inclui referências que só seriam mencionadas claramente em *Os dragões não conhecem o paraíso*, caso do cineasta Rainer Werner Fassbinder e figura, deste modo, sobretudo como um inventário cultural daqueles que o autor toma como

⁴⁷ Jamenson (2007, p. 65) atribui o termo “hiperespaço” a grandes concentrações urbanas interligadas geográfica, cultural e tecnologicamente, como as metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro.

precursores e sentimental, — uma vez que a lista é aberta pelo nome do pai de Abreu — indício de suas maiores referências na composição de sua *persona* literária.

Apontando o foco para *Triângulo das Águas*, bem como para as demais obras publicadas pelo autor na década de 1980, *Morangos Mofados* (1982) antes e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), depois, delimitam-se tais obras não apenas como centro cronológico, mas como auge da maturidade criativa de Abreu. É possível entrever que tipos e formas narrativas apresentadas nas obras dos anos 1970, por exemplo, de certo modo ressurgem elaboradas com maior esmero e agilidade, caso de Hermes, de *Sargento Garcia* (1982), em quem se podem ver ecos de Maurício, o protagonista inocente do romance *Limite Branco* (1970), e a partir do qual se projetam, por exemplo, as figuras *noir* apresentadas em *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), cuja protagonista ausente tem muito da *Dama da noite* (1988), evadida e desencantada das artimanhas e da opressão com as quais tem de lidar e cujo repórter em busca de Dulce e, por conseguinte, de sua própria identidade, bem como o narrador de *Bem longe de Marienbad* (1996), são reflexo de um sem-número de outros personagens, entre os quais Raul e Saul, de *Aqueles dois* (1982), o narrador de *Além do ponto* (*idem*) e mesmo Pérsio e Santiago, de *Pela noite* (1983), todos personagens masculinos representados em sua fragmentariedade e carência de completude mas, ainda assim, cuja inteireza é ou passa a ser suficiente para existir frente ao mundo.

O olhar circunspecto sobre *Pela noite* e, de forma breve, sobre a replicação dos tipos narrativos, permite afirmar que esta prosa caleidoscópica tende à repetição cíclica, e se constrói enquanto bricolagem — entendida no sentido que lhe atribui Derrida (2002), “[...] a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo o discurso é bricoleur.” (p. 239). A *mise en abyme* contínua que se estabelece fomenta leituras que englobam a obra do autor como um todo, caso de *A obra em branco: unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu* (2014/UFRS), que a estudiosa Amanda Lacerda Costa, ao pautar-se no profícuo referencial da crítica genética, constrói sob a hipótese da unicidade:

[...] o conjunto ficcional do escritor pode ser lido como uma unidade narrativa cujo enredo é a trajetória de um personagem na formação de sua individualidade, de sua consciência e de sua vocação literária. Ao focar o indivíduo, com as suas experiências, encontros e

desencontros, dramas e alegrias, o escritor compõe uma radiografia emocional do humano de seu tempo. (COSTA, 2014, p. 05)

Para a estudiosa, portanto, a obra como um todo transita da infância à maturidade do indivíduo, representado e considerado ser sócio-historicamente formado, revela uma unidade em que as peças individuais se completam. Nesse constructo uno, o herói, mais bem definido como anti-herói de Lukács (2000), surge como elemento chave. A errância em busca de completude será necessariamente imperfeita, como menciona Lukács:

O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignificação. (2000, p. 71)

Replicada na obra de Abreu, a errância (do narrador de *Além do ponto*; de Pérsio e Santiago em *Pela noite*, de Dulce Veiga e do narrador que a busca; da busca empreendida às cegas em *Bem longe de Marienbad*), apresenta seres incompletos, desejosos de encontrar um lugar para si, lugar que lhes será privado, posto alhures, um lugar em constante movimento ao qual jamais se chegará. É preciso, dada a mobilidade dos desejos, enfrentar o mundo real sem complacência e buscando livrar-se o mais possível de possíveis engodos. A consciência da errância e deriva dos indivíduos é retratada em sua plenitude no conto que finda e dá título a *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), em que o narrador reflete:

Os homens precisam da ilusão do amor da mesma forma como precisam da ilusão de Deus. Da ilusão do amor para não afundarem no poço horrível da solidão absoluta; da ilusão de Deus, para não se perderem no caos da desordem sem nexos. (ABREU, 2010, p. 180, destaques do original)

Torna-se evidente o compasso com as reflexões que Lukács constrói sobre a idade contemporânea em *A teoria do romance* (2000), que retrata o *colapso do mundo objetivo*, razão pela qual “[...] também o sujeito torna-se um fragmento.” (p. 52). Em *Onde andar Dulce Veiga?*, cujo processo de escrita começou no início da década de 1980, o que se vê é a evidência dessa consciência desiludida, representada por Dulce Veiga, a protagonista ausente que sempre quis e conseguiu estar alhures e o narrador, que busca sua própria identidade e, ao se deparar com o mistério que o

sumiço da cantora representa, inicia o processo de descoberta de sua própria identidade e a perceber seu lugar no mundo.

No romance, também são oferecidas pistas sutis da conexão entre os personagens do autor, quando o narrador se depara com um certo Saul (p. 109), nome pouco comum e eco declarado do Saul de *Aqueles dois* (1982), indício do destino inexorável que teria agido sobre o outrora protagonista, agora convertido em sujeito catatônico, sentado quase eternamente na poltrona que fora de Dulce, à espera de seu retorno, e também a citação a Barthes (p. 145) e ao simulacro da *imagérie*, conto futuro (*idem*), tornado público postumamente.

A ligação do autor a um ambiente de produção específico, fruto do choque contraditório entre o recrudescimento causado pelo Regime Militar e da liberdade da Revolução Sexual, exacerbado através da narrativa imagética é assegurada através desta riqueza de detalhes interconectados. Do ambiente sobre o qual se funda tal *habitus* nasce a necessidade de expressar-se a qualquer custo, que Tânia Pellegrini reconhece ser uma das características centrais da ficção brasileira contemporânea:

Parece que a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea. (1999, p. 68-9)

Tal necessidade, de acordo com a pesquisadora, leva à presença de um *eu soberano* (p. 74) nas obras e possibilita, por certo, uma miríade de leituras interpretativas e abordagens teóricas, entre as quais se destacam as abordagens de gênero — em maior número — e, em segundo lugar, as críticas de linhagem genética. Além de alimentarem-se nas obras mesmo do autor e em sua vida, buscando compreender o *habitus* a partir de que tais obras de fundam, as análises se retroalimentam, dando origem a um ciclo interpretativo por vezes autônomo e já ricamente documentado, como se buscará apresentar, em suas linhas gerais, nos tópicos que seguem.

2.2. Posicionamentos no campo a partir de leituras acadêmicas

A publicação de novos títulos tende a enriquecer, como anteriormente dito, o profícuo referencial analítico existente sobre a obra de Caio Fernando Abreu, fortalecendo sua pertença a um determinado local do campo: a voz jovem, imagética e preocupada com os problemas caros à sua geração, incluindo questões identitárias e sociais, embora ainda seja parca sua presença em materiais de referência geral⁴⁸ e específicos para a formação de professores e profissionais da educação. Tal aspecto dificulta o trabalho escolar com o autor, mas não impede a transmissão de sua obra às novas gerações, de que se encarregam sobretudo os usuários de redes sociais da internet, como veremos adiante.

Embora a *Biblioteca Digital de Teses e Dissertações* (<http://bdtd.ibict.br/>) apresente um grande número de estudos, é preciso salientar a discrepância numérica entre este e demais bancos de tese oficiais em relação ao disponível em demais sites na internet. A BDTD listava, em 08 de novembro de 2015, um total incompleto de 76 trabalhos sobre o autor, entre teses e dissertações. Do mesmo modo, parecem incompletas as informações disponíveis no site da *Associação de Amigos de Caio Fernando Abreu*, onde constam cadastrados 61 estudos, teses, dissertações e artigos inclusos. A compilação realizada por Gabriela Fenske Feldkircher e Elfi Kürten Fenske e publicada no blog *Templo Cultural Delfos*⁴⁹, lista, por seu turno, a realização de 370 trabalhos acadêmicos a respeito da obra do autor (um total 506% maior de trabalhos que o cadastrado pela *Associação de Amigos de Caio Fernando Abreu* e 386% que o disponível na *Biblioteca Digital de Teses e Dissertações*). No banco de teses e dissertações da Capes, constam apenas dezenove trabalhos de mestrado e doutorado relacionados ao autor ou sua obra⁵⁰. Do cotejo entre as fontes disponíveis, foi possível estabelecer a existência, até o momento, de não menos que 23 teses e 81 dissertações dedicadas à obra de Abreu.

⁴⁸ Entre as exceções, destacam-se *Literatura Brasileira hoje*, de Manuel da Costa Pinto (São Paulo: Publifolha, 2005); *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*, de Tânia Pellegrini (Campinas: Mercado de Letras e São Paulo: Fapesp, 1999); *A literatura no Rio Grande do Sul*, de Regina Zilberman (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982) e *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, de Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (orgs.) (Maringá: Eduem, 2009).

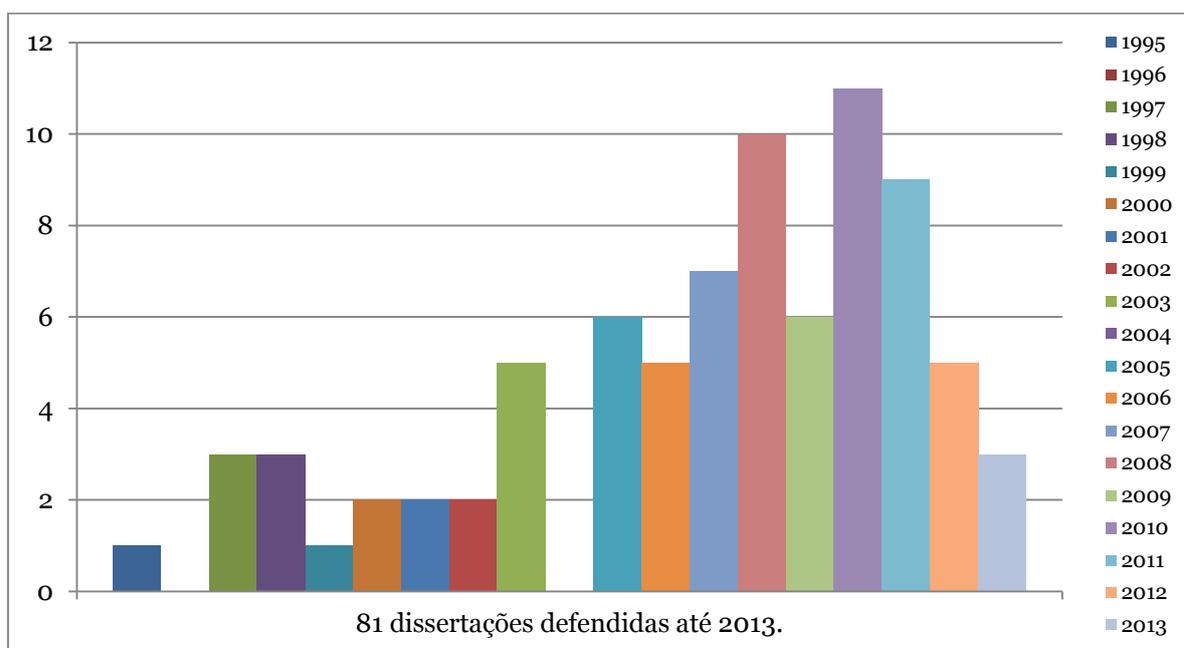
⁴⁹ *Templo Cultural Delfos*, disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2013/08/caio-fernando-abreu-retratos-da.html>, acesso em datas variadas.

⁵⁰ Disponível em <http://bancodeteses.capes.gov.br/#0> Acesso em 12.01.2016.

Os primeiros estudos dissertativos referentes ao universo ficcional construído por Abreu e seus vínculos com o ambiente circundante surgem ainda na década de 1990, a partir das dissertações de Bruno Souza Leal (1995-UFMG), Marcelo Secron Bessa (1996-PUC-RS), e Mairim Linck Piva (1997-PUC-RS) — que seriam publicados em livro respectivamente em 2002 (LEAL); 1997 (BESSA) e 2001 (PIVA)⁵¹.

Novas defesas de dissertações ocorreriam a partir de 1997, mantendo número estável de trabalhos até 2002 e observando o incremento substancial de tais estudos a partir de 2003. No gráfico que segue, é possível verificar a curva ascendente da produção crítica sobre o autor desde 1995 até nossos dias:

GRÁFICO 1: Dissertações defendidas sobre a obra de Caio Fernando Abreu – Evolução anual



Fontes: Banco Nacional de Teses e Dissertações; Associação de Amigos de Caio Fernando Abreu; Templo Cultural Delfos (Disponíveis respectivamente em <http://bdtd.ibict.br/>; www.caiofernandoabreu.com e www.elfikurten.com.br, acessos em datas variadas)

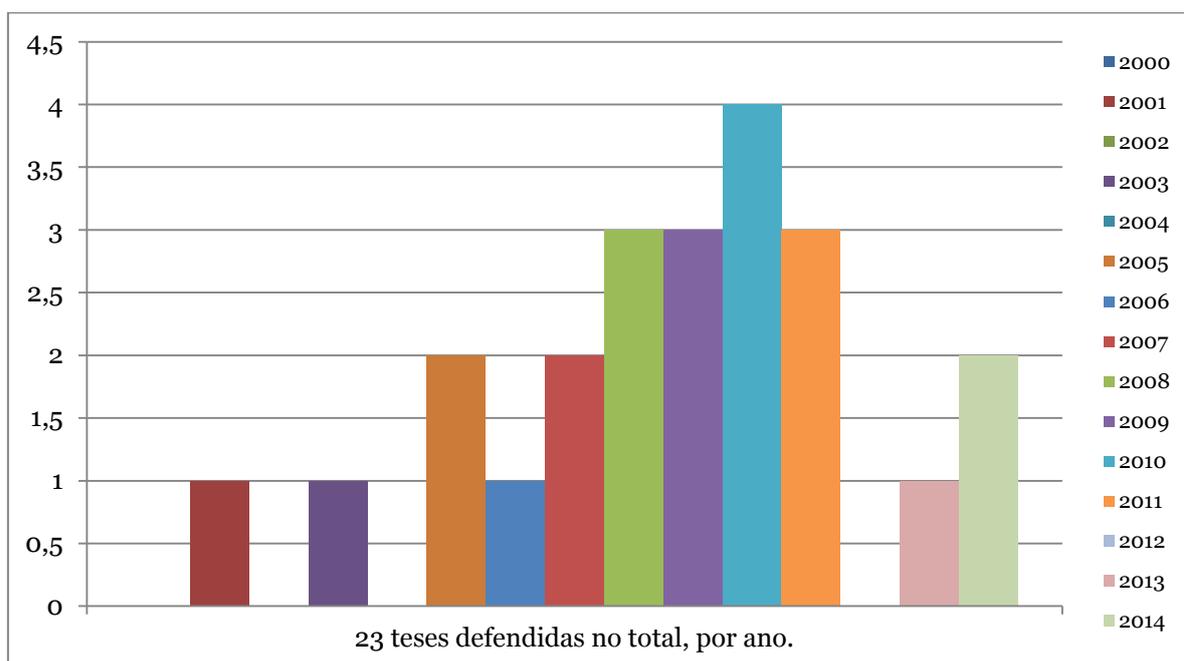
Se até 2002 são dedicados ao autor e à sua obra 14 trabalhos, apenas nos três anos seguintes, somam-se a esse universo crítico outras 16 dissertações, curva ascendente que atingiu, no ano de 2010, um pico de 11 defesas⁵².

⁵¹ A referência doravante se fará a partir da data de publicação em livro das mesmas.

⁵² Apontamos que a ausência de dados referentes aos anos de 2012 e 2013 indicam, menos que queda pelo interesse analítico sobre o autor, lentidão na coleta e divulgação dos dados. É preciso considerar ainda que um certo número de estudiosos não autoriza a divulgação dos resultados das pesquisas, sobretudo visando empreender publicação futura.

A partir dos anos 2000, surgem os primeiros estudos de doutoramento sobre o autor, muitas vezes atrelados aos estudos dissertativos primeiramente constituídos pelos analistas⁵³, também seguindo a vertente das questões identitárias e de gênero, o que demonstra o ganho de importância dos estudos sobre o autor, conforme observa-se no Gráfico 2:

GRÁFICO 2: Teses defendidas sobre a obra de Caio Fernando Abreu – Evolução anual



Fontes: Banco Nacional de Teses e Dissertações; Associação de Amigos de Caio Fernando Abreu; Templo Cultural Delfos (Disponíveis respectivamente em <http://bdt.d.ibict.br/>; www.caiofernandoabreu.com e www.elfikurten.com.br, acessos em datas variadas)

Embora observados quantitativamente, os gráficos 1 e 2 sugerem uma possível saturação sobre temas ligados à obra de Abreu, sobretudo quando considerado o grande número de dissertações defendidas desde meados dos anos 1990, é a partir deles que se estabelece uma cartografia analítica sobre o autor e sua obra, oferecendo farta base para as análises que se seguiram. Tais estudos partem de um universo referencial que contava inicialmente com observações pontuais de João Silvério Trevisan, no vasto *Devassos no paraíso* (1985), e dos textos analíticos de Heloísa

⁵³ Destacamos que ao menos nove dentre as teses de doutoramento foram defendidas por analistas que já tinham abordado as obras de Abreu em suas dissertações, aprofundando e ampliando suas questões ou apresentando novos questionamentos.

Buarque de Hollanda, de 1982, reunidos em *Cultura em trânsito – da repressão à abertura* (2000).

É preciso, ainda, levar em consideração que o estudo das obras de Abreu impacta socialmente de modo a romper discursos de dominação oriundos de um ambiente social predominantemente patriarcal, heteronormativo e eurocêntrico, destacando deste cenário possibilidades divergentes dos padrões pré-estabelecidos em relação aos comportamentos sociais e à sexualidade humana. É desta forma que se observa, nesta miríade de trabalhos, 28 teses ou dissertações que indicam, desde seus títulos, a intenção de abordar questões de identidade e gênero, valendo-se da literatura que Abreu desenvolveu nesse sentido, ainda que o mesmo não se identificasse como um autor de literatura *queer*.

Frente a esta leitura, cabe localizar o discurso do autor, que situa seus argumentos um passo adiante das discussões sobre a sexualidade e pauta seu entendimento em contraponto às convenções sociais, ao compreender que o bem-estar individual converge para o atendimento dos desejos, sempre entendidos como um elemento multifacetado da constituição individual. Decorre disso que Abreu rechaça definições estanques sobre a sexualidade humana. Na crônica *A mais justa das saias*, de *Pequenas epifanias* (2006), por exemplo, aplica tal compreensão sobre a definição de homossexualidade, ao mencionar:

[...] homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade — voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas determina maior ou menor grau de moral ou integridade. (p. 59)

Além de *A mais justa das saias*, crônica originalmente publicada no *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo* em 1987, e também em entrevista a José Castello, o autor dá declaração similar: “[...] para começar não acredito em homossexualidade ou heterossexualidade, acredito em sexualidades. A sexualidade humana é muito ampla e pode se realizar de mil maneiras diferentes.” (ABREU, 1995, p. 04).

Embora, em seu posicionamento pessoal, não se identificasse como um autor de literatura *queer*, rechaçando o título de “autor gay” como rechaçava a própria definição de homossexualidade, Abreu escreveu diversos contos, além de seus dois romances, arquitetados no mesmo sentido, em que o processo de busca dos personagens englobava a compreensão de suas sexualidades em relação às convenções sociais, fomentando as discussões empreendidas em trabalhos analíticos,

na esteira das principais reivindicações apresentadas pelos movimentos da Revolução Sexual da década de 1960.

A homossexualidade, que se tornara tema recorrente na obra do autor a partir de *Pedras de Calcutá* (1977) — ainda que em suas primeiras obras se observe a presença do tema —, ganha relevância nas discussões promovidas pelo autor a partir da menção ao medo da AIDS, em 1983, na novela *Pela noite*, conforme apontado por Bessa (1997). Tal menção o torna um dos primeiros ficcionistas a tratar abertamente da AIDS, mostrando uma perspectiva social de terror em relação à possível contaminação, ao passo que narradores norte-americanos e europeus — sobretudo franceses — teriam de descobrir-se portadores do vírus HIV para escrever a respeito, como ocorreu a Cyril Collard, com *Noites felinas* (1989), e Hervé Guibert, com a trilogia *Para o amigo que não me salvou a vida* (1990), *Protocolo da compaixão* (1991), *O homem do chapéu vermelho* (1992). Ao contrário desses escritores, que partem da vivência traumática que experimentavam — e da inevitabilidade da morte para que o diagnóstico apontava então — para a criação literária, a perspectiva do medo, conforme apresentada na prosa de Abreu, impõe-se como marca distintiva de suas criações, uma vez que o gaúcho se descobriria soropositivo somente em 1994 (e não lançaria inéditos a partir de então).

Os questionamentos identitários apresentados por Abreu em suas obras são oriundos de deslocamentos sociais históricos, refletindo-se em um novo paradigma em relação ao conceito de *identidade*. Anteriormente definida a partir de posições estanques dos indivíduos considerados cidadãos, a identidade acompanha as transformações de forma e de fundo que a sociedade sofreu nos últimos 200 anos. A condição de cidadão (e de detentor de uma identidade distintiva), era privilégio de alguns poucos sujeitos que cumpriam requisitos extremamente específicos, sobretudo homens, brancos, heterossexuais e com posses. De modo geral, as mudanças ocorridas nessa base fizeram com que a *identidade*, enquanto marca distintiva, fosse atribuída a um escopo infinitas vezes maior de indivíduos, a começar pelas dicotomias *homens com posses versus trabalhadores* e *homens livres versus escravos*, — a que se pode juntar *brancos versus negros* — passando por todos os demais pares distintivos: *homens versus mulheres*; *heterossexuais versus homossexuais*; *origem europeia versus demais origens*, em que os segundos viviam à margem do que, anteriormente, era considerado sociedade, ou seja, escamoteados do grupo de indivíduos dotados de uma identidade distintiva, grupo outrora privilegiado

e que passa, por seu turno, a ver o privilégio resguardado da inteireza identitária da qual usufruía anteriormente, como *fragmentada*.

Diante desse novo quadro social, as antigas instituições responsáveis por outorgar identidades, basicamente patriarcais, oriundas de ordens religiosas de linha cristã — menos ou mais distanciadas das ideologias religiosas — e heteronormativas, passam a integrar um sistema com uma centena de novas possibilidades, não mais centradas em relações entre *eu* e *sociedade*, em que a outorga de distinções se realiza a partir do indivíduo ou grupos de indivíduos. Esta quebra, segundo Hall (2006), deu-se com a passagem do sujeito sociológico para o pós-moderno. Citando Mercer, Hall aponta que “[...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” (MERCER, *apud* HALL, 2006, p. 9), e configura um cenário traumático para indivíduos pertencentes à ordem anterior.

As discussões de aspectos identitários na obra de Caio Fernando Abreu, via de regra baseados na quebra dos paradigmas anteriormente vigentes, passam pela compreensão do trajeto dos primeiros analistas a reverberar academicamente as discussões do autor que, em diferentes medidas, estabelecem a base do caminho seguido e replicado em grande parte dos demais estudos, quer se trate de dissertações ou de teses, como buscamos apresentar na sequência.

O cenário analítico estabelecido em função da obra do autor traz a investigação dos conflitos da identidade vinculada à homossexualidade como primeiro grande tópico sobre o qual se debruça a crítica acadêmica. O estudo *A metrópole e a paixão do estrangeiro*, de Bruno Souza Leal (2002), discute aspectos gerais da obra de Abreu em relação aos construtos e deslocamentos identitários no espaço físico e psicossocial das grandes cidades brasileiras, com especial atenção para o hiperespaço urbano de São Paulo, onde se travam muitos dos conflitos apresentados da obra.

Em seu estudo, Leal (2002) estabelece o estranhamento do indivíduo face ao mundo circundante como uma das mais fortes características das obras de Abreu, na medida em que sua ficção abre espaço para seres socialmente deslocados que desfilam pelas narrativas:

Esse outro ser estranho é esculpido com as marcas da história, que pontua e caracteriza sua trajetória. Nesse sentido, esse estrangeiro se torna um confidente da própria estranheza, constituindo um universo que, se é solidário com quem o habita, é da mesma forma sedutor e traiçoeiro para quem vem de fora. (2002, p. 116)

Leal (2002, p. 116) continua, mencionando que “[...] os contos de Caio Fernando Abreu constroem-se conscientes de sua estranheza, da mesma forma que dão voz a estrangeiros que vivem em seu interior”. Ainda que somente a partir do acompanhamento da trajetória de cada um dos personagens se entenda o entrelaçamento intertextual a partir do qual eles são construídos, é o relacionamento específico de cada um com o outro e com o mundo circundante que se pode compreender que estes são sujeitos espelhados do mundo real, que sofrem os mesmos estigmas e traumas a que estão suscetíveis os sujeitos sociais, representando, portanto, pessoas de carne e osso, transmutadas em cidadãos de papel e, agora, sujeitos com identidades próprias.

Essa inteireza identitária fortemente calcada em ideais românticos é, contraditoriamente, buscada pelos personagens e não será alcançada por nenhum deles. A tendência geral da literatura de Caio Fernando Abreu, aponta Leal (2002), é que esse indivíduo estranho se dê conta de sua própria estranheza e, a partir daí, tendo abandonado os ideais aos quais se agarrava, refletindo os deslocamentos conceituais sobre identidade levantados por Bauman (2005) e Hall (2006), tenha noção de sua fragmentariedade e consiga seguir sua trajetória em um meio em constante conflito, sempre em busca de estabelecer o equilíbrio entre aceitação, conflito ou ruptura com o mundo exterior, harmonia custosa, porém necessária. Este jogo composto de rupturas e continuidades em função da busca por equilíbrio é, de fato, o que ocorre em *Pela noite*, novela de 1983, que integra *Triângulo das águas* e que se tomou ponto de partida para a análise e construção de personagens que se propunha na dissertação *Pelas noites: identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu* (2009), que aqui retomamos de forma breve (cf. p. 60-63).

Visando ampliar as discussões sobre os conflitos identitários que eclodem na obra de Abreu, situam-se os estudos de doutorado *Caio Fernando Abreu: Narrativa e homoerotismo*, de Luiz Fernando Lima Braga Junior (2006), *Revedo as margens: a (auto) representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu*, de Flávio Pereira Camargo (2010), *Cultura dos desejos e liberdade dos prazeres: regimes de amizade homoerótica masculina na ficção de Caio Fernando Abreu*, de José Mariano Neto (2011) e *Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio Fernando Abreu*, de Tháís Torres de Souza (2014), na medida que aprofundam as relações entre identidade e sexualidade nas obras que tomam como

corpus. O estudo de Camargo (2010) propõe-se a estudar as representações na literatura do autor, tendo como foco “[...] as travessias e os deslocamentos na constituição de identidades de gênero e sexual [...]” (p. 07), que levantam questionamentos sobre os *status quo* anteriormente mencionados da sociedade e levam às observações de Mariano Neto (2011), para quem os espaços de representação ficcional da obra de Abreu questionam “[...] os regimes heteronormativos e a homofobia, proporcionando estratégias de resistência dos desejos e prazeres [...]” (p. 08), o que acaba por limitar o gozo pleno, conforme identifica, por sua vez, Souza (2014). De acordo com Souza, nos contos de Abreu

[...] o erotismo aparece [...] mais como uma promessa de gozo do que como prazer propriamente dito. Mesmo quando o prazer se realiza, o gozo é cerceado, quer seja devido a fatores externos aos sujeitos, como o preconceito da sociedade; ou pela condição intrínseca dos indivíduos e do próprio desejo: a incompletude. (SOUZA, 2014, p. 04)

Em paralelo, o estudo de Braga Jr. (2006) visa a identificar as construções históricas de determinadas identidades na obra de Abreu, distinguindo-as em suas sutis diferenças, caso das identidades *homossexual* e *gay*, que define como *provocantes entre si*, bem como na intenção de relacionar tais identidades a “[...] determinados estados de alma e de corpo (a depressão, a melancolia e a AIDS são os principais)” (p. 05).

Quanto às discussões em torno da Síndrome da imunodeficiência adquirida (SIDA, a sigla em inglês AIDS acabou por dar nome à doença), cuja primeira menção aparece na novela *Pela noite* (1983), decorrente da epidemia que então causava pânico na comunidade homossexual, cumpre salientar que tal epidemia só seria analisada em seu viés teórico e como fenômeno sociodiscursivo por Susan Sontag, no final da década de 1980, em *A AIDS e suas metáforas* (1989). Sontag menciona que “A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos.” (1989, p. 30), já que era atrelada, em princípio, ao grupo homossexual, tido como *de maior risco*⁵⁴.

Vinculando, portanto, os estudos identitários ao trauma oriundo da descoberta de sua doença, Marcelo Secron Bessa realiza, em *Histórias positivas — a literatura (des)construindo a AIDS* (1997), o primeiro estudo específico sobre a doença na

⁵⁴ A AIDS chegou mesmo a ser tratada como uma espécie de “câncer gay”, nomenclatura da qual se teria rido Michel Foucault, representado como o personagem Muzil de *Para um amigo que não me salvou a vida*, Hervé Guibert (trad. Mariza Campos da Paz, Rio de Janeiro: José Olympio, 1995).

literatura nacional. O estudioso parte de aspectos sociais para abordar a doença. Entre suas considerações, uma chama especial atenção e diz respeito ao conflito identitário que uma doença ligada primeiramente à homossexualidade causa em um país predominantemente machista:

É essa a personagem desse final de século: o “aidético”. O neologismo em língua portuguesa, inclusive, realçou essa criação tornada real. Ao contrário da expressão em inglês, *person with AIDS* ou sua sigla PWA, criou-se no Brasil esse substantivo derivado da sigla da síndrome, tal qual o *sidatique*, na França. Esses neologismos, aparentemente neutros, têm uma função: retirar a condição humana do doente, apresentando outra que é distante dessa. (1997, p. 123)

Diante da situação específica e reveladora do machismo entranhado na sociedade brasileira, é possível compreender o impacto que a doença causou nos já problemáticos confrontos identitários expostos. Conforme aponta Bessa, a menção à ‘peste’ em *Pela noite* serve para “[...] apresentar, na metrópole de São Paulo, essa atmosfera de paranoia e acusação através de duas personagens inseridas em um jogo de sedução [...]” (1997, p. 55).

Diversas obras de Caio Fernando Abreu fornecem subsídio para essa análise de deslocamento — ou anulação — identitário provocados pela contração do vírus HIV e consecutivo desenvolvimento da Síndrome da imunodeficiência adquirida. Uma vez *poluído* (SONTAG, 1989, p. 23)⁵⁵, o sujeito, de quem a condição de indivíduo foi socialmente retirada, apresenta-se decrépito. Tal é o caso do protagonista de *Linda, uma história horrível*, conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). A obra narra o retorno do protagonista ao lar materno. A casa em ruínas, onde residem apenas a mãe debilitada e uma cadela, passa a compor um ambiente que reflete a imagem desgastada do indivíduo que, sabe-se no decorrer da trama, desenvolvia Sarcoma de Kaposi, câncer linfático cuja manifestação está ligada ao estágio final da AIDS.

É possível identificar ao menos um outro personagem soropositivo na obra de Abreu, dessa vez no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, também residindo em *um casarão caindo aos pedaços* (2007, p. 141). Responsável por transmitir a atmosfera paranoica criada sobre os discursos da doença, Saul, ex-amante de Dulce Veiga, permanece quase todo o tempo sentado em uma poltrona verde que pertencera à cantora desaparecida, alternando seu humor entre um estado semivegetativo

⁵⁵ Sontag esclarece que o termo é utilizado em analogia, principalmente, à sífilis.

decorrente da síndrome e espasmos de lucidez ou delírio. O personagem escondia, sem saber, o diário da cantora, onde havia informações que levariam o narrador a encontrá-la, dando fim à investigação jornalística e aos questionamentos identitários que impulsionam a narrativa.

A confluência entre identidade e AIDS ou identidade frente à pandemia de AIDS constitui, a partir de então, um segundo eixo analítico primordial nos estudos sobre a obra de Abreu. Ainda que haja muitas vezes uma abordagem sobre o tema atrelada à crítica genética⁵⁶, o autor só se descobriria soropositivo em 1994, relatando sua doença imediatamente na série de crônicas iniciada em agosto do mesmo ano e que ficou conhecida como *Cartas para além dos muros* (do hospital e da doença, subentende-se). A imagem do poluído e o binarismo doença-culpa servem de base para que Cláudio Luís Serra Martins no trabalho intitulado *Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética da mancha nas peças Angels in America, O Homem e a Mancha e A mancha roxa* (2009) expanda as reflexões sobre o preconceito social em torno da doença aos textos teatrais da época, entre os quais *O homem e a mancha* (1997), de Abreu, tratado em perspectiva comparativa junto das peças *Angels in America* (1990), de Tony Kushner, e *A mancha roxa* (1988), de Plínio Marcos, referendando a visão de um cânone *queer* diacrônico e mundial, como mencionado por Arenas (2003, p. 45). A mancha, segundo o estudioso, salta da pele do doente para transformar-se em “[...] “glaucoma imaginário” [...] nos olhos acusatórios daqueles que vêem a realidade manchada pelo preconceito.” (p. 06).

Contrariando a sombria influência da doença e o preconceito que a cerca, contudo, Caio Fernando Abreu passa a comportar-se de maneira otimista quando se descobre portador da síndrome, retornando à casa paterna (tal qual o narrador de *Linda, uma história horrível*, 1988) e da qual manda notícias periódicas por meio de suas crônicas, além de cultivar um jardim.

Em *Utopias of Otherness* (2003), Fernando Arenas fornece um dos mais relevantes estudos sobre Abreu, alinhando a escrita do autor àqueles de um cânone *queer* internacional. Ao analisar a escrita do autor, Arenas destaca a singularidade de seus textos neste cânone, sobretudo quando os escritores que o compõem se depararam com a pandemia de AIDS, mencionando que:

⁵⁶ O autor manifesta, em suas cartas, o medo com que vivia e recebia com positivismo os resultados negativos aos testes de soropositividade que realizava periodicamente.

[...] ao contrário dos escritos mórbidos de Hervé Gilbert, da frenética urgência de Cyril Collard ou do grito de socorro de um Reinaldo Arenas vitimizado, os escritos de Abreu, todos sobre a AIDS, revelam um espírito levemente otimista, apesar da dor sem fim de testemunhar os limites de seu próprio ser, assim como o da humanidade em geral. Na maior parte do tempo, seus escritos sobre AIDS terminam inconclusos, apontando para um futuro incerto assim como enfatizando a importância de viver o (no) presente com paixão e esperança. (2003, p. 47, tradução nossa)⁵⁷

Esse otimismo está atrelado a uma série de simbologias sobre as quais se constroem as ficções de Abreu e se constituem um terceiro eixo analítico, ainda que menos explorado, como tópico principal, pela crítica⁵⁸. Para Arenas, “O espaço textual de Abreu é povoado de subjetividades representando um largo e fluido espectro de gêneros e sexualidades [...]” (2003, p. 55, tradução nossa)⁵⁹. Esses personagens, em constante luta com o mundo exterior, acabam por corroborar as afirmações que Leal (2002) realiza sobre a caracterização dos personagens na obra de Abreu, que dizem respeito ao estranhamento com que tais indivíduos encaram o mundo circundante e o estado atual de coisas.

Além de apresentar simbologias sexuais aparentes em primeiro plano, suas obras muitas vezes se organizam de acordo com um sentido profundo, remetendo a questionamentos existenciais, tal qual *Pela noite* (1983), iluminada por duas citações iniciais: de um lado, *Noite*, vocábulo de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes:

Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda a interpretação, o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir; é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: estoy a escuras: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor. (BARTHES, conforme citado em ABREU, 1983, p. 103)⁶⁰

⁵⁷ “[...] contrary of the morbid writings of Hervé Guilbert, the frenetic urgency of Cyril Collard’s, or Reinaldo Arenas’s desperate cry of victimhood, Abreu’s writings, even those about AIDS, reveal a mildly optimistic spirit, despite the endless pain of witnessing the very limits of his own being and that of humanity in general. Most of the time, his writings on AIDS end inconclusively, pointing to an uncertain future as well as emphasizing the importance of living (in) the present with passion and hope”.

⁵⁸ Notamos, neste sentido, que inúmeras análises fazem uso das simbologias presentes nas obras do autor, sobretudo como suporte às considerações empreendidas em relação aos estudos identitários.

⁵⁹ “Abreu’s textual space is populated by subjectivities representing a wide and fluid spectrum of genders and sexualities[...].”

⁶⁰ O original diz : « Mais, parfois aussi, c’est une autre Nuit: seul, en position de méditation (c’est peut-être un rôle que je me donne?), je pense à l’autre calmement, tel qu’il est; je suspends toute interprétation; j’entre dans la nuit du non-sens; le désir continue de vibrer (l’obscurité est translumineuse), mais je ne veux rien saisir; c’est la Nuit du non-profit, de la dépense subtile, invisible:

Do outro, *Years of solitude*, tango de Astor Piazzolla na versão jazzística que conta com a participação de Gerry Mulligan (1974). Juntas, as citações conotam o clima de vazio existencial e solidão que regem os personagens, indivíduos pressionados a mostrar pertença física a um local, tempo e espaço que não os realizam de fato. A trajetória dos protagonistas é pontuada, ainda, por uma série de outras referências textuais e religiosas, por exemplo, no momento em que evocam a imagem do barbeiro de sua cidade natal que, oprimido pela invocação pública de sua homossexualidade, optou por enforcar-se na figueira ao centro da praça pública em um Domingo de Páscoa. Essas referências a textos e símbolos influem diretamente na compreensão da história.

Buscando inventariar as diversas simbologias entrevistas na obra de Abreu, a estudiosa Amanda Costa analisa a novela *Pela noite* sob tal ótica, e, em *360 Graus – inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*, menciona que:

Quando os dois personagens, por fim, se harmonizam e se encontram intimamente, há uma referência ao livro do Gênesis, da Bíblia, que encerra a narrativa: “provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom”. No Gênesis, quando são narrados os sete dias da criação, é repetida muitas vezes a expressão “e viu Deus que isso era bom”. (COSTA, 2011, p. 210)

Embora possa ser questionada, a abordagem da trama em função de uma *mise en abyme* que leva o texto de Abreu a referenciar, na análise da estudiosa, as simbologias presentes do Gênesis bíblico, oferece leitura paralela à busca por um novo *habitat*, em hipótese idealizado como o Éden, em que as expectativas dos protagonistas possam ser realizadas sem obstáculos externos, consoante leitura de Marcia Cristina Roque Corrêa Marques, que se pronuncia, em *De volta ao Passo da Guanxuma: espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio Fernando Abreu* (2013), pela existência de espaços *edênicos* (p. 06) aos quais recorreriam os personagens do autor, estabelecendo a cidade ficcional de Passo da Guanxuma como central nesse sentido.

Voltando ao estudo de Amanda Costa (2011), pode-se encontrar a crítica ao que seria o pouco interesse verificado sobre as simbologias na obra de Abreu — contraditoriamente fonte de interpretações profundas, que tem em *Uma figura às*

estoy a oscuras: je suis là, assis simplement et paisiblement dans l'intérieur noir de l'amour. » (BARTHES, 1977, p. 203).

avessas, de Mairim Linck Piva, seu estudo primeiro. Sobre *Triângulo das águas*, Piva mencionava:

A trajetória global da obra parte do mundo ameaçador para a intimidade protetora, e do isolamento, que contém ainda ameaças, a uma ascensão para um espaço iluminado, além de qualquer limite. Tem-se como ponto culminante a capacidade de converter o mesmo universo ameaçador em um cosmos de harmonia através da certeza da superação cíclica do desgaste do tempo e da capacidade de sintetizar todas as diferenças para criar algo duradouro [...] (PIVA, 2001, p. 144)

Na medida em que optam por abordagens teóricas específicas, Bessa (1997), Leal (2002) e Piva (2001), delimitam temas com a realização de seus estudos que se destacam ao pavimentar um caminho crítico seguro, no entroncamento das teorias sobre a identidade na pós-modernidade, pelo qual a crítica posterior seguiu, revelando o *habitus* na escrita do autor. Este ambiente de crítica segura e abalizada é reforçado pelo significativo número de teses desenvolvidas a partir dos anos 2000 (*cf.* Gráfico 2, p. 69), tendo como centro as obras do autor, entre as quais sobressaem-se os conflitos identitários produzidos por um mundo em rápida transformação e abalado pelo medo da AIDS, que gera, por sua vez, discursos extremamente conservadores no sentido de desumanizar o indivíduo portador da síndrome, conforme apontado por Bessa (1997, p. 123).

O grande número de leituras acadêmicas realizadas é responsável por um aumento de importância da literatura de Caio Fernando Abreu, reforçando seu valor cultural no campo literário, tanto face aos *precursores* quanto aos *pretendentes*, dois processos de valorização interligados, mencionados por Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas* (2013). A presença de estudos sobre um autor então “novo” constitui, para o sociólogo, uma obrigação do sistema. Em suas palavras:

[...] as Academias [...] ou o corpo dos conservadores de museu — instâncias de legitimação que aspiram ao monopólio da consagração dos produtores contemporâneos — vêem-se obrigados a combinar a tradição e a inovação moderada, na medida em que sua jurisprudência cultural se exerce sobre produtores contemporâneos. (BOURDIEU, 2013, p. 122)

A partir da reunião do espólio deixado por Caio Fernando Abreu, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul se destaca como polo de desenvolvimento de estudos sobre as vertentes de sua criação e, ao mesmo tempo em que exerce o

papel de instituição conservadora (do espólio), atua no ambiente de inovação (fomentando sua análise acadêmica). Graças ao farto material deixado pelo autor, produzem-se ali diversos estudos dissertativos em torno de sua obra, e destacam-se ao menos oito teses, entre as quais a já citada *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*, de Letícia da Costa Chaplin (2010) que, sob a ótica dos estudos genéticos, volta-se para os manuscritos de 116 poemas do autor, então inéditos.

Também explorando o profíquo universo que fornece a crítica genética, os estudos *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos*, de Ana Maria Cardoso (2007), *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*, Mara Lúcia Barbosa da Silva (2009) e *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*, de Luana Teixeira Porto (2011), partindo de pontos diversos da obra do autor, a saber e respectivamente: o volume de contos *O ovo apunhalado* em contraponto às cartas da mesma época; a peça *Zona contaminada* e as diferentes versões da mesma contidas no espólio do autor e, por fim, a confluência entre os contos de *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras*, panorama das três décadas da produção do autor, pretendem estabelecer, de modo complementar, as estratégias fragmentárias a partir de que o escritor elabora suas obras, contrapondo realidades objetivas e subjetivas. Servindo, de certo modo, de contraponto a tais estudos, Nelson Luís Barbosa busca, em *“Infinitamente pessoal”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”* (2008), distinguiu os modos de escrita do autor e estabeleceu as diferenças entre autobiografia face à autoficção, privilegiada na escrita de Abreu, segundo o estudioso:

[...] as bases diferenciais de uma escrita autoficcional que congrega em sua estrutura fatos reais e ficcionais elaborados pela linguagem, em contraposição a uma escrita dita autobiográfica baseada num pretenso pacto de verdade, entendendo ser a autoficção a forma de escrita amplamente praticada por Caio F. (p. 04)

Também interessada pelos modos de produção do autor, Marie-Hélène Paret Passos estende a investigação literária ao(s) processo(s) criativo(s) do tradutor literário em *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura ‘Anotações para uma história de Amor’ de Caio Fernando Abreu*

(2008), atentando, desta forma, para a interdisciplinaridade existente entre áreas aparentemente autônomas.

Investigando também a criação literária de Abreu, em *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu* (2010), Ellen Mariany da Silva Dias analisa como o escritor constrói para si, baseando-se nas figuras de Julio Cortázar e Clarice Lispector, a *persona* literária que lhe convém frente ao campo, tomando-os como precursores, ao passo que se posiciona como sucessor de tais vozes, o que indica a continuidade do *habitus* literário determinado na obra daqueles, de forma diacrônica, conforme definido por Bourdieu (2013). A partir de um olhar sincrônico, ganham espaço também estudos comparativos que ligam os discursos narrativos e poéticos desenvolvidos por Abreu às obras de outros escritores brasileiros de sua geração, notadamente Silviano Santiago e João Gilberto Noll. A junção do olhar diacrônico de Silva Dias (2010) com o recorte sincrônico promovido pelos comparativistas⁶¹ reforça a pertença a um lugar natural (BOURDIEU, 2013, p. 162) no campo buscado por Abreu.

A relação sincrônica entre os pares de Abreu é abordada por Nelson Eliezer Ferreira Jr. (2008) em *Narrativas do Exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*, que investiga a influência dos conceitos de nação e identidade nacional em ambientes predominantemente machistas (sobretudo na América Latina) frente às constituições efêmeras da identidade homossexual. O choque de tais conceitos nas obras analisadas, *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago (1985), *Bem longe de Marienbad*, de Abreu (1996) e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll (2002) fornece a perspectiva da história recente e gera, de acordo com o estudioso, o *exílio diegético e simbólico* (p. 06) comum às obras e evidenciado logo em seus títulos.

Na mesma vertente e expandindo as fronteiras da prosa nacional, expondo a resiliência dos discursos heteromormativos e machistas na América Latina, Anselmo Peres Alos busca investigar “[...] o potencial subversivo de um lugar de enunciação do discurso literário marcado pela diferença e pela resistência aos dispositivos heteronormativos de regulação das identidades sexuais [...]” (2007, p. 08), que distingue a partir da análise comparativa de *El beso de la mujer araña*, de Manuel

⁶¹ Observe-se também o uso que Kety Valéria Simões Franciscatti faz de extratos da obra do autor, atrelando sua prosa à de outros autores da literatura contemporânea nacional e estrangeira (Clarice Lispector, Fernando Sabino, Fernando Pessoa e José Saramago, notadamente), tomando-os como exemplos para a análise proposta em seu doutoramento em Psicologia (2005/PUCSP), cujos resultados são expostos na tese *A maldição da individuação: reflexos sobre o entrelaçamento prazer-medo e a expressão literária*, que coloca o autor, conforme a teoria de Bourdieu, em uma relação hipotética de *pares* com tais escritores.

Puig (1976), *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly (1994) e *Onde andará Dulce Veiga?*, de Abreu (1990), apresentando seus resultados em *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly* (2007). Por fim, os discursos de Caio Fernando Abreu encontram aqueles de Renato Russo, líder do grupo Legião Urbana e um dos símbolos de sua geração cultural no estudo *Infinidamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo*, de Alessandra Leila Borges Gomes⁶² (2008), que explicita “[...] as relações poéticas entre trajetória pessoal, olhar crítico e sociabilidade dos afetos [...]” (p. 06) na obra de ambos a partir da compreensão da conjuntura sócio-histórica da qual as obras emergem. Tomando como princípio a teoria de Bourdieu, vê-se como a crítica acadêmica, em tais trabalhos, funda relações hipotéticas de *pares* com tais escritores, ou referenda relações de fato existentes, no momento em que os coloca em relação direta.

De forma complementar, os estudos formam uma rede discursiva dos *temas* mais relevantes na obra de Abreu, bem como de *precursores* e *pares*, garantindo ao escritor respaldo científico que constitui, por seu turno, o processo de valorização simbólica de sua produção literária, iniciada ainda com o autor em vida (cf. LEAL, [1995] 2002). Ao identificar as correspondências presentes na obra de Caio Fernando Abreu no campo literário, tais estudos desvelam — e estabelecem — uma teia de discursos intercomunicantes, fornecendo suporte à mesma em um cenário de *inovação moderada*, compreendida como a permissão que determinados agentes do campo possuem para apresentar-lhes novos produtores de bens simbólicos (BOURDIEU, 2013, p. 122), que perpassa toda a produção de literatura entendida como contemporânea no Brasil, fazendo com que o capital simbólico de sua obra tenha aumentado, propiciando ao autor um lugar estabelecido no campo de produção literária, como se buscou apresentar até aqui.

⁶² A estudiosa compõe, como produtora literária, o grupo que constitui o *corpus* da presente pesquisa, assinando seus livros como Álex Leila.

2.3. O papel dos leitores e de suas leituras no espaço virtual

O processo de estabelecimento de Caio Fernando Abreu no campo literário brasileiro, que motiva e é motivado pelo interesse constante que suas obras suscitam no meio acadêmico, associa-se ao avanço das redes sociais enquanto meio de comunicação de massa e, portanto, enquanto nova esfera de circulação do campo literário, representando novos modos de diálogo entre o público leitor e seu consequente empoderamento.

A partir do momento em que a linguagem das redes sociais oferece a seus usuários uma experiência intuitiva e pessoal, distante do pragmatismo que pautava o início da popularização do meio de comunicação em meados dos anos 1990 — momento em que os sites que permitiam a interação entre os usuários requeriam, a exemplo do *Geocities*, conhecimentos de uma linguagem específica de informática, que oferecia aos usuários a construção de um *site* pessoal com ferramentas espelhadas em linguagem de programação e ambiente pouco acolhedor⁶³ —, as plataformas sociais conhecem um fenômeno de massificação e acolhimento de públicos diversos.

O marco dessa mudança pode ser encontrado no atualmente inativo site de relacionamentos *Orkut*, que monopolizou atenções no início dos anos 2000 ao oferecer aos usuários a experiência de organizar suas informações pessoais em um espaço público cujo uso não exigia competências específicas em informática. Podendo compartilhar suas impressões e informações de modo facilitado, os internautas passaram a partilhar, nas redes sociais, toda sorte de material que compunha sua experiência cultural anterior, incluindo as de cunho literário — leituras, expectativas de leitura, impressões sobre personagens, títulos e autores específicos, estabelecendo correspondências e discussões a respeito. Atendendo a essa nova ordenação, gradualmente, as obras de Caio Fernando Abreu passam a circular, nas redes sociais, na forma de aforismos, em geral destacados de seu contexto inicial.

Posteriormente, a plataforma *Orkut*, que oferecia uma página pessoal estática, foi suplantada pelo *design* em *timeline* do *Facebook* em número global de usuários⁶⁴,

⁶³ A plataforma *Geocities*, citada, requeria conhecimentos básicos de linguagem de programação, oferecendo aos usuários a construção de um *site* pessoal com ferramentas de programação e ambiente pouco acolhedor para o público leigo.

⁶⁴ Em agosto de 2015, a rede declarava contar 1 bilhão e 500 milhões de usuários cadastrados. Fonte: <http://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/>. Acesso em 12.11.2015.

cuja proposta residia no acesso facilitado do usuário aos conteúdos mais recentes e relevantes. Assim, o número de usuários da rede cresceu exponencialmente, ao mesmo tempo que surgiam outras plataformas, baseadas em textos curtos, caso do *Twitter* e em imagens, *Instagram*⁶⁵, *Pinterest* e *Tumblr*⁶⁶, principalmente.

O ambiente de circulação literária que se instaura paulatinamente a partir das redes sociais de internet passa, pela singularidade dos modos de leitura que apresenta, também, a ser objeto de análise no ambiente acadêmico, a exemplo do que empreende Talita Silva Schröder em *Dragões, paraíso e oráculos – Real e ilusão em Caio Fernando Abreu, dos livros ao Facebook* (2013). A estudiosa se debruça sobre o fenômeno, propondo analisar os deslocamentos de significado sofridos pela obra do autor:

[...] como tais ilusões aparecem na subjetividade contemporânea e como diversos textos de Caio Fernando Abreu vêm sofrendo modificações em sua interpretação, já que estão sendo segmentados e utilizados como verdadeiros oráculos, em sites e redes sociais. (SCHRÖDER, 2013, s/p)⁶⁷

A abordagem proposta por Schröder converge para o espaço virtual, auxiliando na compreensão de tal espaço como esfera do campo literário, onde agentes leitores atribuem valor à figura de Abreu como uma das vozes literárias preponderantes, a partir de um modelo dinâmico de leitura⁶⁸.

Ainda que os fenômenos de circulação literária nas redes sociais possa parecer aleatório e fruto de escolha casual dos leitores, não é tal o fato que se apresenta. Respaldação pela percepção de que possui linguagem jovial e escrita muito próxima da oralidade, Abreu passa, a partir da publicação de *Morangos Mofados* (1982), a contar com um público leitor continuamente jovem e em constante renovação, fato atestado pela base de usuários que garante a difusão de suas frases, transformando-as em uma narrativa autônoma, fenômeno de leitura nas redes sociais.

Ao lado de Clarice Lispector, dona de um discurso de profunda introspecção, Caio Fernando Abreu compõe na rede um painel literário efêmero, ao qual se agrega a figura da jovem escritora Tati Bernardi e de outros escritores da nova geração. A

⁶⁵ Adquirido pelo portal *Facebook* em 2012.

⁶⁶ Adquirido pelo portal *Yahoo* em 2013.

⁶⁷ Disponível em <http://www.ufjf.br/ppglettras/files/2013/05/2-AVISO-DEFESA-Talita.pdf>. Acesso em 05.02.2015.

⁶⁸ Tratamos do assunto de forma breve em *Pra postar no Facebook: Aspectos e reflexos da leitura nas redes sociais*. Disponível em <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/78.pdf>.

repercussão que se produz em torno de nomes pertencentes a diferentes tempos literários sincronicamente alinhados é realizada por leitores que assumem também o papel de fãs, e dedicam seu tempo à manutenção de perfis e aplicativos para difundir as obras dos autores, atuando sobre seus espólios e deslocando a identidade primeira de *escritor* para a de *celebridade*. Cremos que a atitude desses leitores-fãs que dedicam tempo e energia para a manutenção das páginas e mesmo dos leitores-fãs que apenas acompanham tais páginas possa ser explicado pelo fenômeno que Jenkins (2009) nomeia de cultura da convergência, ou seja, uma cultura na qual velhas mídias (escrita, TV) confluem com novas mídias (plataformas sociais, espaço digital), ao mesmo tempo em que o consumo se torna um processo coletivo sem deixar de lado sua esfera individual (JENKINS, 2009).

O choque provocado pelos deslocamentos que sofrem as imagens dos autores exercem neste novo panorama de inserção dos produtos culturais impacta diretamente na percepção analítica de estudiosos que abordam a questão a partir do enfoque tradicional de leitura, a exemplo de Fabiana Cardoso Fidelis que, em *Delicadezas: ensino e escritura em Caio Fernando Abreu e Roland Barthes*, aponta a circulação de textos no espaço virtual a partir da percepção onírica da “boca de um monstro” virtual, ao mencionar que

Independente de ser lido, Caio Fernando Abreu está na boca do povo, considerando esta boca o monstro virtual e digital das redes sociais. Quase todos seus contos e crônicas estão disponíveis na internet, e suas frases tornam-se aforismos usados em aplicativos virtuais com a mensagem ou conselho do dia. (FIDELIS, 2011, p. 86)

Pautando suas reflexões em um conceito tradicional de leitura realizada em contato impreterível com o mundo impresso, a estudiosa não considera que a leitura efetuada pelos internautas possa abarcar o processo de construção e identificação de uma comunidade leitora, que desenvolve práticas de leitura a partir da percepção de pertença a um discurso único, reflexo do *habitus* sobre o qual se funda a escrita de Abreu. Quando opta por desenvolver leituras diversas dos letramentos tradicionais, aqueles construídos e consolidados dentro da cultura letrada e de impresso, esse público leitor, na realidade, extrapola a leitura do material impresso, que está na origem do processo de gerenciamento e difusão de conteúdos que realiza. Desta forma, a transposição para as plataformas virtuais engloba o tempo dedicado ao

acervo do autor e à elaboração da nova organização proposta, muitas vezes de forma crítica e face a problemas contemporâneos.

Mesmo ao usuário que se coloca como mero receptor de tais conteúdos, se reserva o processo de seleção — através de ações como *curtir* e *compartilhar* — dos tópicos que compreende ser de maior relevância, que fomenta o trabalho daqueles que se dedicam aos novos modos de organização. É através das ações de *curtir* e *compartilhar*, ainda, que se observa o aumento exponencial do público que acessa essa nova forma de compreender as narrativas e a obra do autor. A identificação, por parte dos leitores, com as obras e conceitos nela contidos são, conforme o define Bourdieu, fatores componentes do *habitus* a partir do qual se funda a criação literária, atestando a permanência, ao menos parcial, do conjunto de valores defendidos por Abreu.

Esse o processo fragmentário leva Fidelis (2011) a preocupar-se em indicar que, embora “Aparentemente simples e quase chavões, tais frases podem abrir grandes portas e novas leituras [...]” (p. 87), a partir de sua aparente fragmentariedade. Desta forma, a estudiosa calca suas observações no paradigma tradicional de leitura enquanto leitura do todo realizado na presença do livro em sua materialidade física. Igualmente, a percepção de Fidelis demonstra a importância dada à materialidade do livro para a crítica abalisada.

É mister observar, contudo, que a leitura realizada por Fidelis (2011) sobre o fenômeno sugere que a transposição das obras de Abreu, em um primeiro momento — e dos demais autores, a partir de reflexão mais aprofundada — para as redes sociais, engloba aspectos de um paradigma diverso de leitura, pautado na fragmentariedade do mundo virtual, cuja percepção teórica carece de bases sólidas, embora alguns estudiosos se dediquem ao tema. No sentido de apontar as bases desse deslocamento, Edward Said menciona que os paradigmas discursivos clássicos se prestam mal à análise de circulação das informações na internet:

As ideias atuais de arquivo e discurso devem ser radicalmente modificadas e já não podem ser definidas como Foucault a duras penas tentou descrevê-las apenas há duas décadas. Mesmo que alguém escreva para um jornal ou revista, as chances de uma reprodução multiplicada e, ao menos idealmente, um tempo ilimitado de preservação provocaram um estrago até na ideia de um público real em oposição ao virtual. (2007, p. 159)

Tendo em mente as possibilidades de organização dos modos de leitura com os quais se preocupava Antonio Candido em seu estudo *A literatura e a vida social*, em 1957, definindo o sistema de circulação literária como uma tríade indissolúvel abarcando o autor, o leitor e a obra, “Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana [...]” (2006, p. 47), distingue-se o papel do público como aquele que:

[...] dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] Deste modo, o público é o fator de ligação entre o autor e sua própria obra. (2006, p. 47-48)

Assim, a circulação de textos literários nas redes sociais tende a empoderar o leitor, conferindo-lhe papel ativo no processo de leitura das obras das quais é afeito. Mesmo que não possa influir diretamente no fazimento, processo criador das obras, o público age à revelia de qualquer predeterminação de autores ou editores, incluindo aqueles que buscam o sucesso comercial, baseando a concepção de suas obras no desejo de determinado público leitor, adequando-as à sua conveniência, vertente menos valorada da ditocomia de valor mercantil *versus* valor simbólico apontada por Bourdieu (2013, p. 102).

Nesse sentido, as redes sociais facilitaram as experiências literárias em torno de Caio Fernando Abreu, que mencionava, em 1975, não ter a intenção de delimitar um público leitor para suas obras, mas de encontrá-lo naturalmente através de seus livros “[...] eu quero dizer algo, quero encontrar as pessoas através de meus livros, dizer que sou como todos eles [...]” (ABREU, 1975, p. 14). Tal público vivia, à época das declarações do autor, sua fase de latência, esperando um cenário de maior liberdade política para expressar-se de forma maciça e sem grande comprometimento político, o que viria a acontecer na década de 1980 com a retomada da democracia no país.

Tendo em vista que Caio Fernando Abreu faleceu antes do advento da internet (assim como as observações de Candido são a ela anteriores), aqui temos o *leitor* que, influenciando sobre a obra, molda, *a posteriori*, a imagem do autor, pautando sua experiência na possibilidade da utilização de *hiperlinks*, do acesso rápido a obras literárias — ou a partes delas — e na realização de pesquisas cruzadas com o auxílio da rede mundial de computadores.

Assim, ganham espaço novas possibilidades de organização narrativa e de leitura, em que o conceito de texto é variável de acordo com o leitor, que passa a exercer, em certa medida, o papel de construtor do mesmo. Despojado de seu contexto inicial e do momento de produção, a obra passa a ser comandada pelo leitor e, se ganha inicialmente valor de aforismo, conforme apontado por Fidelis (2011, p. 86), pode mesmo subverter a narrativa estabelecida, conforme menciona Roger Chartier: “Toda história da leitura supõe, em seu princípio, essa liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro pretende lhe impor.” (1998, p. 77).

Outra característica relevante nesse novo ambiente é a possibilidade de mensurar o alcance das obras a partir do impacto por elas provocado, bem como às reflexões do autor face a um público leitor ou leitor hipotético, que é quantificado periodicamente. Os dados nos ajudam a compreender, em parte, os modos particulares de leitura realizados sobre o autor, ainda que as informações relativas à plataforma representem apenas uma parcela de seus, conforme indicado na tabela a seguir:

TABELA 2 – Principais páginas dedicadas a Abreu na rede social facebook

Número de opções curtir	Nome da página	Link
677.330	Caio Fernando Abreu	https://www.facebook.com/caiofernandoabreu?fref=ts
326.768	Caio Fernando Abreu	https://www.facebook.com/pages/Caio-Fernando-Abreu/105589816142332?rf=175305009194381
188.127	Caio Fernando de Abreu – Comunidade	https://www.facebook.com/FrasesCaioAbreu

Estatísticas obtidas em 12 de janeiro de 2016. www.Facebook.com . As estatísticas podem oscilar positiva ou negativamente, a depender do interesse dos usuários.

As principais páginas no site de relacionamentos *Facebook* demonstram que mais de 1 milhão de usuários da rede social manifestam interesse em receber atualizações, fragmentos da obra e/ou aforismos gerados pelos mantenedores de tais páginas, possibilitando contato constante com tal universo referencial, integrando-o a

seu cotidiano de acesso às redes sociais. Os 1.192.225 de indivíduos, em 12 de janeiro de 2016, assinam o conteúdo proposto pelos administradores através da opção “curtir”, passam a receber as atualizações de cada nova postagem, compartilhando o conteúdo com seu círculo de amigos. A mecânica de difusão de conteúdos proposta pela rede faz pressupor a renovação contínua do público leitor de Caio Fernando Abreu, que atinge, a cada postagem, mesmo usuários que não assinam diretamente as páginas.

Os usuários realizam, como mencionado, uma leitura fragmentada da obra, visualizando a parte em detrimento do todo, mas indicam estar em sintonia, nas ações de *curtir* e *compartilhar*, no momento de leitura de cada frase, multiplicando, quase que infinitamente, o número de leitores virtualmente atingidos por sua obra, que perdeu as principais referências na transposição do livro impresso para o meio eletrônico.

A propósito das mudanças provocadas pelas novas tecnologias de leitura e escrita, Roger Chartier questiona e responde à repercussão provocada pelos deslocamentos paradigmáticos identificados no mundo virtual:

O que produz de fato a revolução do texto eletrônico, senão um passo suplementar no processo de desmaterialização, de descorporalização da obra, que se torna muito difícil de estancar? Todos os processos modernos sobre a propriedade literária, em particular, em torno da noção de imitação, plágio, de empréstimo, já estão ligados a essa dupla questão: a dos critérios que caracterizam a obra independentemente de suas diferentes materializações e a de sua identidade específica. (1999, p. 67)

Inspirado por um número absoluto de pretensos leitores que ultrapassa a marca de 1.000.000 de indivíduos e buscando atender ao que entende serem suas expectativas, surge o compêndio de frases *#Caio Fernando Abreu de A a Z*, lançado pela Nova Fronteira, em 2013. Trata-se de um movimento editorial inusitado que materializa em livro a circulação literária — aparentemente imaterial — do meio virtual, posicionando-o como instituição do campo literário. A obra, cujo design remete ao das páginas do Facebook, a começar pela capa toda azul e pelo uso de *hashtags* (#) tanto no título quanto nos tópicos, apresenta as frases em boxes visualmente semelhantes àqueles encontrados na rede social, imitando sua *timeline*, propõe-se a fornecer garantias de autoria dos textos nele presentes ao leitor virtual, organizando as citações por temas, o que possibilita uma leitura não-linear e

fragmentária, similar à virtual. Oferece, por seu turno, a certeza de que os trechos, frases e aforismos são realmente de autoria de Abreu, conforme menciona o texto de apresentação ao volume: “[...] dá a você, leitor, uma boa seleção de trechos efetivamente do autor.” (2013, orelha). A busca por equilibrar a relação de autoria e leitura é mencionada por Vincent Jouve: “A mensagem literária, cortada de seu contexto, é recebida como um sistema fechado, cujos diferentes componentes só adquirem um sentido em suas relações mútuas [...]” (2002, p. 23), refundando as obras dos escritores selecionados no ambiente virtual.

No volume *#Caio Fernando Abreu de A a Z*, o que se vê é o reconhecimento do leitor como uma instância principal do fenômeno literário e como agente fundamental no processo de leitura, atualmente capaz de construir uma comunidade leitora transversal — compreendendo indivíduos de diversas idades, locais e hábitos — até então inédita. Tais leitores compõem a figura de um *agente* polimorfo capaz de sugerir, com base na teoria de Bourdieu, novos *habitus* literários — influenciando na temática ou na forma do discurso —, com força simbólica, estabelecendo relações objetivas com os demais agentes do campo e posicionam a obra de Abreu como merecedora de prestígio.

Tais leitores influem diretamente na percepção do autor e de sua obra e, ao contrário do que aponta Bourdieu para o público de arte média, que busca ditar a produção de obras pautando-se na facilidade de compreensão (2013, p. 137), esse novo público é capaz de influir em todas as esferas do campo, à medida mesmo em que este incorpora as tecnologias da informação ao seu fazer — como atestam as observações de Fidelis (2011) e o trabalho de Schröder (2013) —, e detém poder de imediata sanção sobre o que lhe desagrada.

2.4. Racionalização do capital cultural existente

No item anterior, buscamos apresentar dois dos principais modos de leitura construídos sobre a obra de Abreu a fim de demonstrar que, gradativamente, o autor ganha prestígio e *jurisprudência cultural* no campo literário. Como a apresenta Bourdieu (2013, p. 122), *jurisprudência cultural* é um conjunto arbitrário de fatores atrelados ao *habitus*, a partir dos quais, de forma ciente ou inconsciente, o agente vê sua posição resguardada como lugar natural do campo, sendo-lhe reconhecida a propriedade de desenvolver determinados discursos. Embora os estudiosos atuem em um sistema apresentado por Bourdieu como de *conservação*, a aceitação de estudos sobre o autor e sua obra nesta esfera de circulação tem potencial para convertê-lo em *cultura legítima* (e arbitrária). Conforme cita, a Academia:

[...] cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir [...] (2013, p. 120)

Deste sistema que transforma o arbitrário em obra legítima, participam todos os envolvidos: estudiosos ao propor e apresentar suas leituras, professores ao julgá-las e transmitirem à obra apresentada seu prestígio cultural, e instituições, que subsidiam, acumulam e reverberam tais estudos. Tais agentes são responsáveis por cancelar as leituras realizadas, criando um ambiente que também dita os modos apropriados de leitura, conforme continua o teórico:

[...] de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre obras legítimas e ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. (2013, p. 120)

Vê-se, a partir das considerações do teórico, que podem ser várias as instâncias de legitimação de uma obra(s) ou autor(es):

Segundo as tradições históricas próprias a cada formação social, as funções de reprodução e de legitimação podem estar concentradas em uma única instituição, como no caso da Academia Real de Pintura no século XVIII, ou então, divididas entre instituições diferentes — como o sistema de ensino, as Academias, as instâncias oficiais ou semi-oficiais de difusão (museus, teatros, óperas, salas de concerto etc.). (BOURDIEU, 2013, p. 121)

O autor indica, ainda, que, movidas mais pelo desejo de conservação que pelo de renovação, as instituições atuam sobre o contemporâneo com um *ritmo de evolução extremamente lento* (p. 123). Neste sentido, observamos que as leituras apresentadas em torno de Abreu até o momento fixam seu discurso como referencial nas discussões identitárias. Em outro sentido, a ênfase na construção de análises pautadas na interpretação textual revela um profícuo espaço para o desenvolvimento de estudos empíricos, relacionados às questões entre leitor e obra e a leitura escolar do autor, apenas pontualmente abordados, ampliando o escopo teórico sobre Abreu. Do mesmo modo, a resiliência do ambiente escolar em relação às produções do autor surge como possibilidade analítica relevante — e hipoteticamente reveladora — dos valores adotados neste ambiente, bastante mais próximos de valores conservadores que do ambiente de renovação constante da Academia.

Talvez, opondo-se a essa lentidão, assim como as Academias mencionadas pelo estudioso opunham-se às novas poéticas⁶⁹, os leitores/internautas passam a difundir eles mesmos os autores e obras que consideram apresentar uma linguagem correlata à sua vivência. Esse novo ambiente de circulação, a que Fidelis (2011) chamou de *o monstro virtual e digital das redes sociais* (p. 87) e que buscamos mapear brevemente na seção anterior é, na verdade, intangível. São e somos todos e, ao mesmo tempo, são algoritmos programados para difundir, mapear e otimizar os interesses dos usuários e que interferem na suposta neutralidade da rede, falseando seus dados finais. Esta neutralidade fingida já origina suspeitas por parte de alguns teóricos, como A. Alvarez, que, em *A voz do escritor*, menciona:

Computadores podem ser muito convenientes e eficientes, mas não são instrumentos tão neutros quanto parecem, e as sutis deformações que geram em nossa relação com a linguagem podem ser perigosas para a literatura. (2006, p. 16)

Ainda assim, a distensão de tempo e espaço que configura a comunicação humana por meio eletrônico pode constituir-se em via paralela às instituições mencionadas por Bourdieu. Nas redes sociais, entronam-se artistas, escritores, cineastas tão rapidamente quanto são destituídos. A influência do público leitor neste cenário fluido garante a permanência de Caio Fernando Abreu entre suas predileções,

⁶⁹ O drama romântico teria sido duramente criticado por Auger em 1817, que o nomeava *poética bárbara* (cf. BOURDIEU, 2013, p. 121).

funcionando em sentido contrário à velocidade que caracteriza o meio como esfera de circulação de conteúdos. Apesar de o pico de postagens de e sobre o autor tenha aparentemente sido ultrapassado — embora não seja possível projetar movimentos futuros —, os modos de leitura propiciados pela *internet*, apesar de diversos dos tradicionalmente estabelecidos, refletem o desejo de permanência da tradição escrita, ainda que transmutada em aforismos ou *literatura potencial*, nas palavras de Italo Calvino (2004, p. 63).

Nas conferências realizadas na Universidade de Harvard em 1990, Calvino mencionava a potencialidade da literatura enquanto ferramenta de transmissão das singularidades humanas, ao dizer que:

[...] numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 2004, p. 58, destaque do original)

Em meio a este ambiente parcialmente coordenado pelo público e parcialmente determinado por logaritmos atrelados à função comercial das redes sociais, sobressai a linguagem despojada e próxima da oralidade com que Abreu abordou questões caras aos jovens milenares⁷⁰. Neste sentido, contribui também o temário abordado pelo autor em suas obras, sobretudo em seus aspectos mais efêmeros, amor, espanto, solidão e morte, marcas se estabelecem em *Inventário do irremediável* (1970) e estendem por toda a sua produção. Tais fatores parecem lhe garantir uma permanência e uma sincronia renovadas de geração em geração, adequando-se às plataformas utilizadas pelas gerações mais recentes desse grupo.

Os temas abordados pelo autor, caros ao indivíduo contemporâneo, permitem a dupla leitura que se faz de suas obras: enquanto textos completos, dotados de significação na obra impressa e difundidos de forma fragmentária em suas frases mais marcantes, no ambiente virtual. A partir desta leitura fragmentária, que passa a se refletir nas experiências do leitor no ambiente virtual como *continuum mémoriel*

⁷⁰ A designação *Milenares*, do termo americano *Millenials* — também ‘Geração Y’ —, é usada em referência às gerações de jovens nascidas a partir dos anos 1970-1980 até os nossos dias. O termo foi cunhado, ainda nos anos 1980, pelos estudiosos William Strauss e Neil Howe, que o apresentam também no estudo *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*. Harper Perennial. 1991.

(ZUMTHOR, 1976, p. 320), abre-se a possibilidade de que as novas gerações busquem as obras integrais de um autor que já figura em seu referencial de leitura, na intenção de obter respostas mais bem elaboradas para os fatores/questionamentos que originam a identificação e geram as ações de *curtir* e *compartilhar*.

Rapidez burlada pela constituição do autor em figura constante no mundo virtual e multiplicação de estudos nas, para Bourdieu, lentas instituições tradicionais são dois mecanismos que garantem a Caio Fernando Abreu *jurisprudência cultural* e reforçam sua ligação ao *habitus* contemporâneo. Embora os meios tradicionais tendam a valorar a repercussão acadêmica das obras do autor em detrimento de sua repercussão nos meios virtuais — chama a atenção, por exemplo, a terminologia quimérica empregada por Fidelis (2011) ao tratar do assunto —, entendemos que a circulação em ambos os ambientes será proveitosa para o legado do autor, não sendo possível sopesar a influência que cada uma das esferas terá no que tende a ser a perpetuação do espaço ocupado por Abreu.

Desta forma, ambos os meios de circulação — o acadêmico e o digital — contribuirão para garantir prestígio ao autor no campo, ao mesmo tempo em que se encarregam de difundir sua literatura às novas gerações e, neste processo, identificam potenciais leitores, transformando sua prosa em leitura latente, realizável, sobretudo porque os temas que abordou continuam pertinentes para as novas gerações leitoras e são passíveis de leituras cada vez mais profundas e reflexivas. De fato, a obra construída pelo autor centra-se no indivíduo contemporâneo e em seus conflitos, apresentando novos paradigmas comportamentais, na maioria das vezes, em formas textuais já reconhecidas pelo campo, o que facilita a abordagem de novos temas — por exemplo, a subversão da trama romântica no conto *Aqueles dois* (ABREU, 1982) —, e tende a perpetuar, à medida em que se sucedem as gerações, os textos do autor no campo literário brasileiro.

A figura de Caio Fernando Abreu enquanto um autor em processo de estabelecimento no campo passa, então, a refletir na prosa do grupo de leitores que ascendem à posição de autores e que constituem o *corpus* de análise do presente trabalho, conforme apresentado na *Tabela 1* (cf. p. 20). É nesse momento que a presença do autor em novas narrativas impõe-se como fenômeno de perpetuação junto às instituições que podemos considerar, na esteira do posicionamento de Bourdieu (2013), clássicas. O livro impresso, material, para o grupo composto por

Adriana Lunardi, Álex Leilla, Arturo Gouveia, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lúcia Facco, Marcelo Mirisola, Marcelo Moutinho, Pedro Stiehl, Ramon Mello e Wil Cabral, constitui-se como veículo de realização do fato literário⁷¹, a partir de que assumem a identidade de escritores, replicando, de certo modo, a impressão romanceada que nos deixou Abreu em sua missiva de março de 1969 a sua família (cf. p. 14).

Desta forma, buscaremos analisar a utilização da imagem e da prosa do gaúcho de forma panóptica, atentando para as funcionalidades que podem se constituir em torno da imagem de Caio Fernando Abreu. Para tanto, denominaremos esses autores-leitores como *pretendentes ao campo literário* (BOURDIEU, 2014, p. 71), atuando aí em um jogo que parecerá contraditório por vezes, mas que é fruto da dissimulação inerente aos agentes do campo.

Também Giorgio Agamben (1999) chama atenção para essa contradição inerente aos processos internos ao campo e, à dissimulação mencionada por Bourdieu, atribui a noção de pedanteria, que pressupõe a ciência, por parte dos *pretendentes ao campo*, do *projeto de rentabilização da glória literária*, que os pode auxiliar em seus objetivos de perpetuação:

O aspecto mais farisaico da mentira implícita no conceito de decadência é a pedanteria com a qual, no próprio momento em que se lamentam a mediocridade e o declínio e se registram os presságios do fim, se faz em cada geração a lista de novos talentos e se catalogam as formas novas e as tendências epocais nas artes e no pensamento. (1999, p. 81)

Acompanharemos essa *relação dessacralizada e dessacralizante* (BOURDIEU, 2013, p. 160) que os *pretendentes* estabelecem a partir da obra de Caio Fernando Abreu no Capítulo 3 – *Para além da escrita: tornar-se autor e obter prestígio*, em que buscaremos avaliar o processo de ancoragem à figura de proa representada por Abreu, que se reflete na atribuição de valor simbólico ao autor, ora tomando-o como *par*, ora como *precursor*, ora marcando a diferença a partir de sua obra, entendendo-a como *arte média*. Tais movimentos visam a obter, através desse processo aparentemente contraditório que sopesa aproximação e distanciamento,

⁷¹ Mesmo novos autores com circulação eficiente no meio virtual tendem a publicar seus livros, sobretudo optando pelo sistema de financiamento coletivo. Sites como o *Catarse* (<http://catarse.me/pt/projects>) e *Bookstart* (<http://www.bookstart.com.br/>) garantem a transição do meio virtual para o impresso, ainda que em tiragens limitadas.

valor para as obras dos próprios *pretendentes*, inserindo-as de forma mais efetiva no campo e na disputa ininterrupta por prestígio que ali tem lugar.

Sempre que possível, serão realizados contrapontos em relação às operações de *citação* (BOURDIEU, 2013, COMPAGNON, 2007) e *paródia* (HUTCHEON, 1985) que esse grupo de autores *pretendentes* empreende individualmente em suas obras. Do mesmo modo, e à medida em que as informações esclareçam a tentativa de forçar o campo literário existente de modo que tais autores sejam nele acolhidos e valorados, pretendemos contrapô-los, isoladamente ou em grupo, face ao todo da literatura nacional, campo primeiro no qual visam se inserir, a fim de verificar a hipótese construída na presente análise, qual seja, a de que os autores aqui apresentados como pretendentes adotam estratégias narrativas de filiação a Abreu a fim de buscarem inserção efetiva no campo literário a partir da(s) posição(ões) por ele ocupada(s) no mesmo campo.

Capítulo III

Para além da escrita: Tornar-se autor e obter prestígio

3.1. Inserção de novos autores no atual campo literário

O lento processo que levou o campo literário brasileiro a obter significativo grau de autonomia para que os *pretendentes* pudessem atuar foi apresentado no *Capítulo I – Constâncias e inconstâncias: o processo contínuo do campo literário*, em que se destacou a criação paulatina de instituições e o processo de autonomização de suas diferentes esferas e agentes, processo que ganha força a partir da permissão da utilização de meios de impressão em território nacional e passa a contar com o respaldo de instituições dotadas de mecanismos bastante mais sofisticados, caso do espaço de realização de práticas letradas (gabinetes literários, bibliotecas), presença de casas editoras, universidades, consolidação de públicos leitores. Consolidado o campo, quando Abreu iniciava suas publicações ainda de modo tímido nos anos 1960, o campo dispunha de mecanismos e agentes autônomos capazes de chancelar publicações e outorgar prestígio. Tendo em conta o significativamente baixo número de lançamentos de romances brasileiros para este período, oscilando em cerca de 50 novos títulos anuais, de acordo com Hallewell (2005, p. 723), somos levados a crer que tal cenário possibilitaria uma inserção facilitada de autores *pretendentes*, cujo contato entre agentes se dava de modo direto⁷², em um campo ainda relativamente jovem.

⁷² Vimos, por exemplo (cf. p. 09-10), que Caio Fernando Abreu mantinha contato com escritores prestigiados e grupos de escritores e agentes de diversa ordem, mesmo que ainda não tivesse

Para o ano de 2014, contudo, o ritmo de publicação estaria em torno de 60.829 títulos anuais⁷³, sendo 23.171 novos títulos na categoria *Obras gerais*, de acordo com a pesquisa Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), não sendo informado o número de livros catalogados como *Ficção*. O expressivo número de lançamentos reflete o dinamismo e a velocidade que caracterizam o contemporâneo. Desta forma, os autores a que se nomeiam *pretendentes* — Adriana Lunardi, Álex Leilla, Arturo Gouveia, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lúcia Facco, Marcelo Mirisola, Marcelo Moutinho, Pedro Stiehl, Ramon Mello e Wil Cabral — encontram diante de si um campo literário bastante mais amplo e complexo daquele no qual surgiu a figura de Caio Fernando Abreu, e no qual a concorrência por prestígio é bastante mais acirrada.

Obter acolhida positiva e consolidar-se neste cenário amplo, que produz uma média de 2,3 (2,3271) exemplares *per capita*⁷⁴ é tarefa árdua para novos autores, que têm de negociar valores não apenas entre os autores prestigiados, mas disputar espaço com expressivo número de outros *pretendentes*, fazendo-o em um ambiente caracterizado como resistente à leitura como entretenimento, segundo a 3ª edição da *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil*. A mesma pesquisa registrara, ainda, retração no número absoluto de leitores, de 55% para 50% da população (p. 48). Embora, em números absolutos, esse total represente algo em torno de 100 milhões de leitores, a pesquisa destaca que grande número deles se dedica à leitura como obrigação escolar, enquanto outra parte significativa o faz por princípios religiosos. Desta forma, os modos de leitura realizados pelo público restringe o espaço ocupado pela ficção de entretenimento, primeiro nicho de público a que aspiram os *pretendentes*, antes de lutar por prestígio nas esferas eruditas do campo.

O gráfico seguinte, elaborado com base nos dados da 3ª edição da *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil*, que segmenta as categorias de leitura entre Livros Infanto-juvenis, Histórias em quadrinhos, Poesia, Infantil, Contos, Romance, Livros religiosos e Bíblia — esta última constituindo uma categoria separada das demais —,

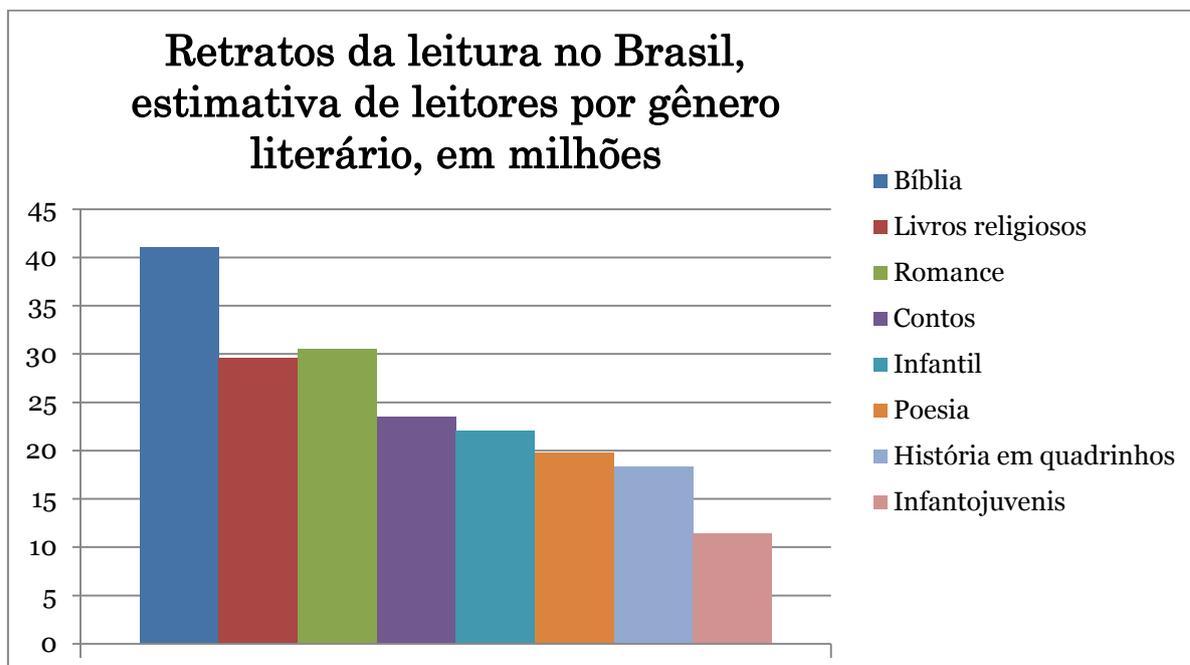
publicado nenhuma de suas obras. Portanto, é possível aventar que Abreu ingressou no campo literário já dispondo de reconhecimento prévio por parte de determinado número de agentes.

⁷³ Os novos títulos são apurados pelo número de novos ISBN, conforme informações do Sindicato Nacional dos Editores de Livros. Disponível em http://www.snel.org.br/wp-content/themes/snel/docs/pesquisa_fipe_2015_ano_base_2014.pdf. Acesso em 12.01.2016.

⁷⁴ Obtida através de média aritmética simples do número de exemplares produzidos em 2013 dividido pela população estimada pelo IBGE para o mesmo ano. Em comparação, o mercado francês, que temos citado amiúde, produziu no mesmo ano uma média de 6,6 exemplares *per capita*. <http://www.sne.fr/enjeux/chiffres-cles-2013/>. Acesso em 25.11.2015.

serve como base de comparação e assevera o afunilamento de público com que os produtores, pretendentes ou não, precisam lidar:

GRÁFICO 3:



Fonte:

http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf Acesso em 18.04.2015.

Se acima mencionamos que o mercado produz uma média de 2,3 exemplares *per capita*, de acordo com a pesquisa SNEL, considera somente os cidadãos apresentados na 3ª edição da *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil* como leitores, essa média indicaria um consumo em torno de 5,3 exemplares por leitor/ano.

É forçoso notar que os números de leitores respectivos a cada subgênero elencado na pesquisa não são estanques e que, na amostragem, era permitida mais de uma resposta por entrevistado, cada um tendo respondido afirmativamente a uma média de 3 gêneros (p. 77). A média nacional de leitura apresentada pelo IBOPE Inteligência, contudo, é de apenas 1,85 exemplar completo por sujeito leitor/ano (p. 53), conforme ilustrado na imagem abaixo:

IMAGEM 1: Média de livros lidos nos três meses anteriores à 3ª Edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil



Fonte:

http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf Acesso em 12.01.2016

Neste sentido, o fato de que nenhum subgênero possua mais leitores que a *Bíblia* isoladamente — 41 milhões — chama a atenção, uma vez que a leitura bíblica, calcada muitas vezes em raízes fortemente ideológicas, constitui, por si só, único material de leitura de uma gama de indivíduos que pertencem a determinados segmentos religiosos. Associada à forte presença de outros materiais de leitura de cunho religioso, estima-se que outros 29 milhões de indivíduos dediquem seu tempo de leitura a livros que contemplem o tema. É nesse cenário cada vez mais fechado que novos produtores buscam se fixar, disputando espaço com todo o montante de livros de ficção produzidos, que representa, no sistema, apenas 1/3 de cada exemplar efetivamente lido por iniciativa própria — e 1/5 por demanda escolar.

Além da forte presença de materiais de leitura de cunho religioso e da relativamente baixa acolhida de títulos de ficção, autores que busquem, como os *pretendentes*, estabelecer-se em um mercado que já possui seu próprio sistema de

valores, apresentando frente a ele um discurso com marcas de distinção dos já existentes, precisam ainda lidar com a má distribuição de seus títulos nos pontos de venda, que raras vezes atinge todo o território nacional e que acabam por ser sufocados nos pontos de venda, quando à disposição, pelo farto número de *bestsellers* traduzidos, sobretudo daqueles que contam com o singular apelo de filmes hollywoodianos, o que é cada vez mais frequente e representa um modo de consumo literário particular, aproximado do processo de leituras coletivas cinematográficas, que se sucedem semanal ou mensalmente.

Logo, inserir-se como produtores culturais em tal cenário e nele obter *status* exige do grupo listado como *pretendente* a constituição de representações que resultem em maior influência para os envolvidos, de modo que os autores possam intervir de forma mais representativa nesse sistema que lhes é anterior e alterá-lo de maneira a garantir sua aceitação, buscando encontrar, para si, leitores e críticos capazes de asseverar o valor de suas obras e desencadear o processo que culmine em seu reconhecimento.

Espera-se, portanto, que os autores lancem mão de todos os recursos que lhes estejam disponíveis a fim de consolidar-se como produtores no campo literário, sejam estes recursos de ordem textual ou paratextual. Entre os mecanismos, estão inclusos textos de capa e contracapa, orelhas, prólogos e epílogo, bem como a formação de grupos de autores que repercutem, em diferentes medidas, os textos dos demais pertencentes ao grupo, ainda que todos compitam entre si, criando, muitas vezes, uma impressão falseada de reconhecimento mútuo, voltada a angariar público leitor para as obras.

Voltados à busca de *distinções culturalmente pertinentes*, como as nomeia Bourdieu (2013, p. 109), tais mecanismos revelam a competição pela legitimidade e pela permanência dos autores *pretendentes* em um ambiente dominado pelos *precursores*. Recapitulando o que nos diz Bourdieu (*cf.* p. 44), temos que:

[...] quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca de *distinções culturalmente pertinentes* em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca de temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo). (BOURDIEU, 2013, p. 109)

Desta feita, quando se consideram os recursos de ordem textual e paratextual que compõem as narrativas, torna-se clara a necessidade de filiação desses novos autores a um cânone anterior, visando, nesta e através desta relação, valorar as próprias obras na tentativa de perpetuá-las diante de leitores e da crítica.

As esferas de circulação dos textos de Abreu, conforme demonstradas no Capítulo II, apontam para as discussões que Pierre Bourdieu empreendeu sobre o funcionamento do campo literário, possibilitando a entrevisão dos mecanismos específicos através dos quais ocorrem os *processos de canonização e de hierarquização* em relação ao autor. O *processo de canonização* de que nos fala Bourdieu (2014, p. 66), pode ser mais bem compreendido quando se considera que a atuação dos *pretendentes* ao campo literário estabelece de imediato uma luta face aos *dominantes*, ou seja, aos escritores prestigiados e busca, através de operações de conservação ou de subversão, angariar e resguardar um espaço de reconhecimento para si.

3.2. Estratégias e negociação de valores

O grupo de autores *pretendentes*, relacionado na *Tabela 1* (cf. p. 20) é constituído de 11 autores – dos quais se relacionam 14 obras, em que ganham espaço diversas estratégias narrativas que podem ser lidas como de filiação ao cânone, estabelecidas pelos *pretendentes* em relação à obra e à persona de escritor construídas por Abreu. Entre tais estratégias, ganha relevo a *citatologia* (BOURDIEU, 2013, p. 170), com valor ora de *paródia* (HUTCHEON, 1985), ora de reelaboração ficcional no *espaço dos possíveis* (BOURDIEU, 1996, p. 122), ora revelando marcas pertinentes de distinção, operações que visam a demonstrar com clareza a *novidade do empreendimento* dos autores *pretendentes* em relação ao que percebem ser o estado atual de coisas, ainda conforme Bourdieu (2013, p. 112).

Na condição de *pretendentes* ao posto de produtores culturais no campo literário, tais autores, contudo, não chegam à disputa completamente desprovidos de recursos com os quais pretendem estabelecer-se. Cabe mencionar, mesmo, que alguns deles desenvolviam e desenvolvem, antes de pretenderem a posição de produtores, postos de agentes em diversas instâncias do próprio campo. São professores universitários, por exemplo, João Batista Ferreira (UFRJ), Álex Leila

(UEFS) e Arturo Gouveia (UFPB), os dois últimos Doutores em Letras. Assim como João Batista Ferreira, Mestre em Psicologia, e ainda na esfera acadêmica, Lúcia Facco, Mestre em Letras – autora da obra teórica *As heroínas saem do armário – Literatura lésbica contemporânea* (Ed. Summus/GLS, 2003).

Ramon Mello, Marcelo Moutinho e Wil Cabral, por seu turno, são jornalistas – este último atuando como professor de língua inglesa. Adriana Lunardi é roteirista e editora de textos. Como agentes do campo, tais autores estão munidos, pelo próprio campo, de *certificados socialmente garantidos de competência* (BOURDIEU, 2013, p. 148). Desta forma, apenas Marcelo Mirisola, advogado de formação, Pedro Stiehl, bancário, e José Valdemar de Oliveira, que conta com a ressalva de que sua profissão não pode ser apurada, não ocupariam postos prévios de agentes no campo de bens simbólicos.

Logo, tais autores apresentam-se ao campo literário brasileiro na condição de *pretendentes*, buscando provocar deslocamentos no campo de modo a nele inserirem-se de forma efetiva na condição de produtores de bens culturais, muitas vezes, como se pode depreender de suas atuações profissionais, utilizando-se de um espaço já privilegiado no processo, que os dota a produzir “[...] a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais [...]” (*op. cit.* p. 105), para o que concorre a pertença a áreas profissionais historicamente prestigiadas, dentro e fora do campo de bens simbólicos, dotando-os de meios materiais a partir dos quais lhes será possível relegar a segundo plano a produção como meio de subsistência, a fim de operar em um sistema antieconômico para que, a curto prazo, não seja necessário aos pretendentes visar senão o público de pares-concorrentes (BOURDIEU, 1996, p. 101).

No tocante à distribuição geográfica, a maioria dos autores concentra-se no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (compreendido aqui como hiperespaço), surgindo, à margem da influência desse epicentro, as figuras de Álex Leilla (Bahia), Arturo Gouveia (Paraíba), José Valdemar de Oliveira (Alagoas), João Batista Ferreira e Pedro Stiehl (Rio Grande do Sul), refletindo ou continuando as múltiplas origens da literatura brasileira.

Para os autores do grupo, bem como para um grande número de escritores contemporâneos, publicar livros impressos parece ser uma maneira de pertencimento ao campo literário considerada como irrefutável, ainda que a vendagem dos títulos seja, *grosso modo*, inexpressiva mesmo diante do número proporcionalmente baixo

de leitores de ficção no Brasil, constituindo uma promessa de leitura nem sempre realizada da forma primeiramente pretendida. O livro impresso expressa, desse modo, o simbolismo que a materialidade do objeto provoca no ato de *tornar-se autor literário*. Essa verdade é mais palpável quando se tem em mente a tríade indissolúvel por meio da qual Antonio Candido configurava o fato literário: autor, obra e público. Nesse sistema, a *obra* ainda é vista prioritariamente como o volume impresso, mesmo para autores que operam de modo eficiente no meio virtual, mantendo *blogs* e redes sociais.

Enquanto alguns dos pretendentes submeteram seus trabalhos ao crivo de casas editoriais já com certa tradição, como Rocco, Editora 34, Língua Geral e Iluminuras, *editoras renomadas*, nas palavras de Bourdieu (2013, p. 79 e 119), outros tiveram de arcar com as expensas de suas publicações, inserindo-se de forma algo diferente no campo literário. Embora o *crowdfunding* (financiamento coletivo) seja recorrente entre novos autores, os escritores pertencentes ao grupo parecem não ter recorrido ao sistema até o momento. O mecanismo utilizado por eles consiste na compra direta de um número determinado de exemplares, a fim de viabilizar a edição da obra por uma editora. Tal é o procedimento utilizado pelos autores publicados pela Editora 7Letras, por exemplo. O *publisher* e proprietário da editora, Jorge Viveiros de Castro, menciona que abre espaço para novos escritores impondo a estes a compra de um número determinado de exemplares, como forma de manter-se no mercado:

[...] de fato dependemos de uma compra mínima inicial para viabilizar os custos de produção, uma vez que a venda nas livrarias (especialmente com a estrutura atual, em que os livros saem consignados, sem nenhuma garantia de venda ou mesmo de uma boa exposição) dificilmente sustenta o investimento em títulos e gêneros menos comerciais. (CASTRO, 2010, s/p⁷⁵)

A declaração do *publisher* é um ato de coragem frente às dissimulações construídas pelo campo, e desmistifica o funcionamento de uma faceta do sistema literário, para o qual concorre a omissão total ou parcial das informações editoriais de editoras renomadas para seu público⁷⁶. A prática revela também que a vendagem dos

⁷⁵ Disponível em <http://www.napontadoslapis.com.br/2010/05/7letras-uma-editora-que-revela-novos.html>. Acesso em 10.05.2014.

⁷⁶ Entre outras, a recorrente negativa em fornecer dados absolutos sobre a indicação editorial dos títulos que publicam; dados de vendagem — quantidade, região e o número de edições, ainda que para

exemplares é, muitas vezes, ínfima e excusa as editoras de investir em divulgação de seus títulos, limitando o alcance dos mesmos, que permanecem ligados a um grupo leitor que possui acesso direto aos autores, incluindo aí seus *pares*. Através do autofinanciamento, esse subgrupo dos *pretendentes* visa a burlar o próprio sistema, em que instituições — editoras renomadas, por exemplo — investem seu próprio capital acumulado no aparecimento de novas obras e autores, apostas de seus interlocutores privilegiados: editores e pares produtores. Três dentre os produtores englobados na pesquisa, José Valdemar de Oliveira, João Batista Ferreira e Marcelo Moutinho, são publicados pela Editora 7Letras, tendo, ao menos eles, participado do sistema de autofinanciamento para suas publicações iniciais.

É de supor que muito dificilmente as obras da editora 7Letras⁷⁷ ou de *sites* de financiamento coletivo terão o alcance de leitores ou serão acolhidas pela crítica literária da mesma forma que se acolhem as novas publicações da Editora 34, reconhecida por suas traduções de autores russos, da Iluminuras, respeitável, por seu turno, pelo seu catálogo de literatura latino-americana e pela publicação de poesia ou da Editora Rocco, reconhecida por seu criterioso editor, vez que editoras renomadas terminam por estender o respaldo crítico e a aceitação da mídia de que dispõe a todo o seu catálogo de autores, fator facilitador no surgimento de resenhas e indicações literárias para Arturo Gouveia, Adriana Lunardi e Marcelo Mirisola, a quem os críticos, agentes do campo responsáveis por elaborar as percepções da obra para o grande público, tenderiam a acolher mais calorosamente.

Frente a este multifacetado sistema de valores, resta aos *pretendentes* negociar com o campo anterior e identificar as possibilidades que se lhes oferecem, posicionando a si mesmo e seu projeto criador em relação a elas. Bourdieu menciona, desta forma, que o autor *pretendente*:

[...] constrói seu próprio projeto criador em função da percepção de possibilidades disponíveis que lhe assegurem as categorias de percepção e de apreciação inscritas em seu *habitus* por uma certa trajetória, em função também da propensão a aproveitar-se ou a refutar tal ou tal destas possibilidades que inspiram seus interesses

fins de análise científica. A alegação recorrente é de que tais dados pertencem ao setor financeiro e são, portanto, confidenciais.

⁷⁷ Destaca-se, ainda assim, que títulos da editora foram indicados aos Prêmios São Paulo de Literatura entre 2007 e 2012, bem como aos Prêmios Oceanos e Jabuti (2015). A editora mantém, ainda, coleção de poesia *Às de colete*, editada em parceria com a Editora CosacNaify, com 24 títulos editados.

associados à sua posição no jogo.⁷⁸ (BOURDIEU, 2014, p. 71, destaques do original, tradução nossa)

No mesmo processo de negociação que iniciam, buscando espaço para si, esses autores valem-se da potencialidade crescente que os identifica à figura de Caio Fernando Abreu, conforme buscamos demonstrar nos capítulos I e II, de modo a criar uma relação de filiação literária e ter seus nomes atrelados a um escritor cada vez mais dotado de prestígio, buscando que também suas obras participem desse circuito. Muitas vezes, contudo, as negociações podem resultar frustrantes e um valor maior do que já possuem acaba por ser negado a ou aos *pretendentes*.

3.2.1. Caio Fernando Abreu: figura de proa

Aventamos que a obra e a imagem de Abreu, conforme apresentados nas produções dos *pretendentes*, atribuem ao escritor a função de figura de proa, capaz de catalizar o discurso dos produtores mais prestigiados que si no campo, cuja ocorrência também se nota, funcionando, frente a elas, como elo entre o que seria tomado como a linguagem erudita mantida pelos escritores detentores de maior prestígio e o reconhecimento por parte do público, ambos aspectos almejados pelo grupo pretendente.

Ao incorporar às suas obras trechos, situações ou motivos das obras do gaúcho, referenciando-o em claro contexto de intertextualidade, tanto às situações mais conhecidas das obras do mesmo quanto à memória coletiva da época em que viveu Abreu, os autores buscam atrelar sua prosa a esse texto primeiro, distinguindo-se dele — de formas diversas — à medida que visam a destacar *a novidade de seu empreendimento* (BOURDIEU, 2013, p. 112). Tais incorporações estariam, mesmo, atreladas ao processo de amadurecimento da escrita, conforme menciona A. Alvarez (2006), para quem estes decalques e referências fazem parte do *árido processo de amadurecimento* (p. 28) de um escritor. Falando de sua própria experiência, Alvarez menciona que esse processo se dá por etapas:

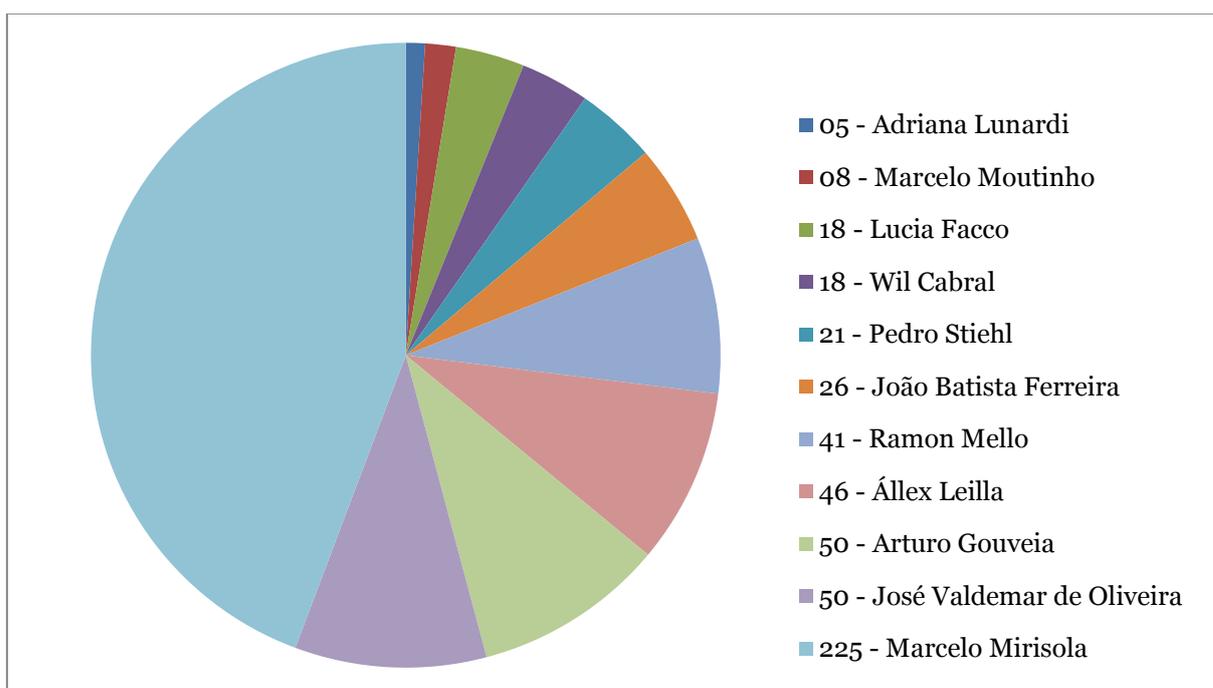
⁷⁸ « ... construit son propre projet créateur en fonction de la perception des possibilités disponibles que lui assurent les catégories de perception et d'appréciation inscrites dans son *habitus* par une certaine trajectoire et en fonction aussi de la propension à saisir ou à refuser tel ou tel de ces possibles que lui inspirent les intérêts associés à sa position dans le jeu. »

Em primeiro lugar, precisamos fazer o que todos os jovens fazem: experimentamos as personalidades de outras pessoas e nos apaixonamos. De fato, jovens escritores são uma raça peculiar e bastante promíscua: minhas paixões de garoto foram, entre outras, Eliot, Auden, Housman, Aldous Huxley, uma após a outra, quase sem intervalo entre elas. (2006, p. 27)

Desta forma, não é senão gradualmente que o escritor alcança um estilo próprio, etapa em que “[...] a obra se liberta daquele que a cria, adquirindo uma vida independente.” (*idem*, p. 23). Nesse ínterim, contudo, o autor estará suscetível a mostrar sua *promiscuidade* literária nos textos que produz, muitas vezes de forma irrefletida. Do mesmo modo, a apropriação das histórias e motivos de um autor por outro impõe ao leitor o trabalho detetivesco de identificar as influências que se encontram no texto que ora se coloca diante de si.

Inserindo as obras dos autores *pretendentes* em perspectiva histórica a fim de verificar o uso que fazem de Caio Fernando Abreu em suas obras, foi possível averiguar que o grupo de autores *pretendentes* lida com os referenciais mais prestigiados de sua época, ainda que intentando ressaltar as diferenças que possuem deles, a fim de que a marca do novo fique clara, conforme ilustrado a seguir:

GRÁFICO 4: Número de referências nas obras dos autores pretendentes – Total 448



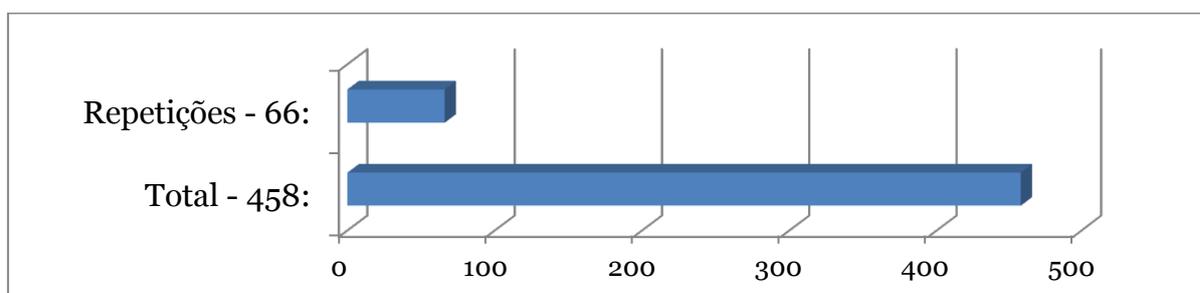
Elaborado de acordo com a *Tabela de referências culturais citadas*, Apêndice 5.2.

Dentre os autores, músicos e atores citados, há um total de 458 citações. Esta primeira apuração traz todas as referências cuja verificação foi possível no processo de desenvolvimento da presente pesquisa e inclui nomes de produtores da nomeada, por Bourdieu, *arte média* até nomes célebres do cânone ocidental, que compõem, para o teórico, os estratos eruditos do campo.

O processo de *citatologia* possui pesos diferentes nas obras — sendo mais presente nas produções de Álex Leilla, Artuto Gouveia, José Valdemar de Oliveira, Marcelo Mirisola e Ramon Mello — de acordo com o apurado no Apêndice 5.2 – *Tabela de referências culturais citadas*. Logo, o maior número de citações pode estar atrelado à importância que atribuem os *pretendentes* aos autores e obras citados nas obras, sendo possível aventar que os pretendentes mais econômicos em suas referências as valorizariam de modo diverso daqueles com maior profusão de citações, que o fariam, sobretudo, a fim de estabelecer marcas de distinção. Entre brasileiros e estrangeiros, os produtores a que se pode atribuir a posição de dominantes no campo, e de *precursores* frente ao grupo de *pretendentes*, possuem em comum o fato de serem dotados de prestígio, em que reconhecem literariedade e influência cultural inquestionáveis, como é o caso Arthur Rimbaud, Caetano Veloso, Jean Genet ou Jorge Luis Borges, por exemplo.

Apenas 15% do total das referências apuradas convergem nas narrativas de mais de um autor. Tal informação passa a basear a análise dos usos que os pretendentes fazem dos referenciais que utilizam. A seguir, ilustramos o número de repetições (66) em relação ao total (458):

GRÁFICO 5: Repetições de referências culturais englobando autores, músicos, atores, atrizes e obras utilizadas pelos pretendentes



Elaborado de acordo com o Apêndice 5.2 - *Tabela de referências culturais citadas*.

A partir das 66 repetições acima ilustradas, foi possível estabelecer que 18 dentre os *precursores* mencionados, faixa que representa 3,93% do total, estão presentes nas obras de mais de dois entre os *pretendentes*, configurando-se, enquanto citações recorrentes, agentes centrais do campo.

Entre as citações recorrentes, serão poucas as referências a produtores culturais de séculos anteriores ao XX, o que configuraria, conforme menciona Bourdieu (2013), o desejo de modernidade implícito em tais produções. Na tabela apresentada a seguir, figuram os nomes de somente cinco produtores anteriores ao século XX, a saber: Ludwing van Beethoven (1770-1827), Fiodór Dostoiévski (1821-1881), Arthur Rimbaud (1854-1891), Machado de Assis (1839-1908) e Richard Strauss (1864-1949), os dois últimos tendo iniciado suas produções no século XIX e as encerrado na primeira metade do XX, conforme segue:

TABELA 3 – Número de referências convergentes no universo narrativo de três ou mais autores *pretendentes*

Número de narrativas em que é mencionado	PRODUTORES
03	Albert Camus (1913-1960); Arthur Rimbaud (1854-1891), Ernest Hemingway (1899-1961); Fernando Pessoa (1888-1935); Fiodór Dostoiévski (1821-1881); Jean Genet (1910-1986); Jorge Luis Borges (1899-1986); Machado de Assis (1839-1908); Mário de Andrade (1893-1945); Richard Strauss (1864-1949); Ludwing van Beethoven (1770-1827); Legião Urbana (1982-1996);
04	Julio Cortázar (1914-1984); Cazuza (1958-1990); Beatles (1960-1970) ⁷⁹ ;
05	Chico Buarque (1944-);
06	Caetano Veloso (1942-);
07	Clarice Lispector (1920-1977).

Elaborado de acordo com o Apêndice 5.2. - *Tabela de referências culturais citadas.*

É possível depreender, a partir das referências convergentes anteriormente apresentadas, o sistema de posições ocupadas pelos *precursores*, frente a que os *pretendentes* visam distinguir-se e estabelecer o que poderia, para o campo, ser considerado como novo e merecedor de prestígio. De acordo com Bourdieu,

[...] quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às quais se define sua originalidade, e contém indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu

⁷⁹ Para os grupos musicais Legião Urbana e Beatles, indicamos os anos de maior atividade.

empreendimento, ou seja, daquilo que o distinguia, em seu entender, de seus contemporâneos e de seus antecessores. (BOURDIEU, 2013, p. 112).

Bourdieu (2013) vê a busca pela modernidade como característica intrínseca ao sistema, imprimindo ao processo um ritmo de ruptura constante com o anterior, ao mesmo tempo em que busca nesta tradição as bases de sustentação de seu projeto. Nesta e através desta relação, os produtores buscariam valorar as próprias obras, apresentando-as não somente como ficção, mas como reflexão crítica de seu tempo (PAZ, 2014, p. 21), processo para que concorre a profusão de referências presentes em tais obras.

Para além da *citatologia*, os produtores do grupo de *pretendentes* investigado lançam mão de diversos outros recursos a fim de estabelecer distinções pertinentes frente ao campo. A linguagem apresentada como rebuscada e ininteligível, por exemplo, é procedimento claramente perceptível em *A farsa dos milênios*, de Arturo Gouveia (1998), que estabelece diversos níveis diegéticos entre os contos do livro, criando com isso um texto labiríntico a fim de comprovar a tese de que não houve evolução na humanidade. O estabelecimento de níveis diegéticos é também bastante nítido em *Henrique* (2001), de Álex Leila, ali servindo para construir o relato póstumo da vida do narrador.

Lúcia Facco, em *Lado B - Histórias de mulheres* (2006) e João Batista Ferreira, em *O doce vermelho das beterrabas* (2006), por seu turno, fornecem em suas obras a possibilidade de leitura encadeada de alguns dos contos, sobretudo em suas relações com o passado e o futuro e o esclarecimento de episódios das tramas. A narrativa pós-morte também ganha espaço nas tramas de João Batista Ferreira (2006), quando Anselmo, narrador de *Leveza*, traz ao leitor os momentos seguintes de sua morte acidental.

O encadeamento narrativo proposto por Arturo Gouveia (1998), Lúcia Facco e João Batista Ferreira (2006) torna-se característica marcante das obras de Marcelo Mirisola, e, atingindo um novo patamar, liga *O herói devolvido* (2000), *O azul do filho morto* (2002), *Bangalô* (2003) e *Notas da arrebenção* (2005), em um mesmo tecido narrativo, entendido como manifestação crítica ao mundo contemporâneo.

À medida que se apresentam como esclarecedores da análise proposta, os recursos narrativos utilizados pelos pretendentes serão novamente evocados, auxiliando no esclarecimento das tramas e os efeitos por ela pretendidos. Para Franco

Jr. (2012), a identificação dos procedimentos de construção do texto auxilia a percepção dos efeitos de sentido desejados na e para a obra:

A trama de uma narrativa revela, ao ser identificada, o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história desta ou daquela maneira, criando este ou aquele efeito, afirmando um determinado conjunto de sentidos possíveis para a interpretação da história por meio da organização das palavras sob a forma de texto. (FRANCO Jr., 2012, p. 36)

Desta feita, é possível afirmar que a presença de referências a Caio Fernando Abreu nas narrativas dos *pretendentes* atendem a fatores intercomunicantes de ordem literária: um de ordem narrativa, cujo funcionamento se distingue de acordo com a obra em que essa presença é constatada, servindo à compreensão interna dos textos de forma relativamente independente em cada um deles, e outro de ordem supraliterária, que se volta para o campo literário ele mesmo e é capaz de estabelecer um novo valor para o nome e para o legado do *precursor*.

De modo a apresentar seus trabalhos e investigar os efeitos das citações na individualidade das obras dos *pretendentes*, sua relação para o grupo e para a luta que estes travam frente aos *dominantes*, propomos aqui o estabelecimento de algumas categorias, a partir das quais serão apresentados os pontos principais das obras e sua relação com as demais. A primeira delas, que tomamos de Bourdieu (1996, p. 122), a Escrita no espaço dos possíveis, pressupõe que alguns dos escritores *pretendentes* tenham operado suas narrativas no sentido de preencher possibilidades narrativas deixadas por Abreu. Tais seriam, prioritariamente, os casos de Adriana Lunardi, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lúcia Facco, Marcelo Moutinho e Pedro Stiehl, cujas obras indicam retomadas, em diferentes níveis, de tramas ou situações recorrentes na obra do autor.

À segunda nomearemos Espaços referentes, congregando as obras dos pretendentes nas quais se apresentam conceitos, mormente de caráter social, a exemplo dos conceitos de violência e homossexualidade, mas que são construídos a partir das configurações que tais conceitos possuem na obra de Abreu. Para tal, utilizam-se de trechos, cenas e caracterizações da obra do *precursor* como elementos que constituirão/caracterizarão os conceitos de violência e homossexualidade em suas obras. A tal categoria, pertenceriam as obras de Álex Leilla e Arturo Gouveia prioritariamente. Conforme menciona Bourdieu, tal operação demonstra uma relação

de lealdade com o *precursor*, funcionando como índice de reconhecimento de sua obra e das opiniões através dela exaradas (2013, p. 170), vez que os mesmos conceitos poderiam ser acessados por meio da obras de outros produtores ou mesmo sem que se recorresse ao auxílio de tais operações de referência.

A terceira categoria recebe o nome de Espaços de leitura, a que pertencem prioritariamente as obras de Wil Cabral e Ramon Mello, leitores privilegiados da obra de Abreu, capazes de apresentar, em suas produções, impressões/reflexões sobre o universo narrativo construído pelo *precursor* e sobre a atuação de sua obra no mundo, demandando do leitor final uma *leitura de segundo grau* (BOURDIEU, 2013, p. 141), cujas nuances e particularidades completam-se *necessariamente* a partir do sentido primeiro das obras de Abreu.

Por fim, buscando Espaços para distinção e distanciamento, posicionamos a obra de Marcelo Mirisola, talvez o escritor de maior projeção entre o grupo *pretendente* até o momento. Neste espaço, a imagem de Abreu é aliada a um grande número de referências utilizadas pelo autor, indicando que o discurso construído pelos narradores de Mirisola serviriam para marcar claramente o rompimento com aspectos culturais anteriores, com as citações a Abreu funcionando, de modo geral, como marca de distanciamento frente ao estado atual da arte, que o autor busca manipular a favor de seu trabalho.

A riqueza de detalhes do trabalho de escrita apresentado pelos *pretendentes* indica manifesto conhecimento do ambiente literário em que tais obras visam a se inserir e revela, conforme menciona Bourdieu, “[...] empréstimos manifestos ou dissimulados de palavras ou ideias [...]”. Desta forma, os critérios que movem as obras a pertencer prioritariamente a uma categoria visam tornar a explanação sobre as operações ficcionais dos *pretendentes* mais clara. Ressaltamos que a menção a uma obra em uma das categorias não exclui seu pertencimento parcial a outra, como se verá na sequência.

3.2.1.1. Escrita no espaço dos possíveis

Construir um texto elaborado no espaço dos possíveis deixado por um texto inicialmente lido (texto primeiro) é o mecanismo utilizado em algumas das narrativas elaboradas pelos escritores *pretendientes*. Tomando como orientação aquele texto primeiro, escritores célebres ou iniciantes engendram novas narrativas em que seguem preceitos determinados do texto primeiro ou dele se distanciam.

Embora tenha se tornado mais visível no universo cibernético e com *best-sellers* e adaptações cinematográficas, caso do recente *Cinquenta tons de cinza*, baseado no universo ficcional da saga *Crepúsculo*, esse processo de apropriação é bastante antigo e gera diferentes tipos de reescrita, desde a continuação falsa de *Don Quixote*, de Cervantes, às múltiplas versões da história do conquistador espanhol *Don Juan*, de Tirso de Molina (data incerta, 1620~1635). Neste caso, a escrita no espaço dos possíveis se reflete nas numerosas recriações de Don Juan, de escritores pretendentes, como faz João Gabriel de Lima em *O burlador de Sevilha* (2000) ou consagrados, como Honoré de Balzac, com *O elixir da longa vida* (1830), e José Saramago com *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005), distanciando-se da história original e nela deixando marcas de sua escrita. Na literatura brasileira, tal jogo é proposto em obras que fazem uso da trama machadiana de *Dom Casmurro* (1899), por exemplo. A trama imaginada por Machado de Assis ganha reinterpretções com *Capitu — memórias póstumas*, de Domício Proença Filho (1998), *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado (1999) e *Capitu sou eu*, de Dalton Trevisan (2003). Mais ou menos próximas da obra machadiana, essas adaptações atuam, quase um século depois, no espaço de possibilidades deixado pela narrativa, fornecendo, frente àquela, novas leituras da trama.

Demonstrando a perpetuação desta relação entre *precursores* e *pretendientes* no ambiente que analisamos, têm-se a retomada de *A estrela sobe*, de Marques Rebelo (1939) em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), transpassada pelas impressões filmicas da obra de Bruno Barreto (1974), em que Odete Lara interpretava Dulce, personagem que ganha espaço central na narrativa de Abreu. Assim, o espaço dos possíveis é um terreno profícuo, em que novos autores buscam responder às hipóteses deixadas em branco no texto primeiro, dando voz a personagens silenciados ou estabelecendo para eles e para a trama primeira novas possibilidades de interpretação, atendendo à curiosidade do público leitor, às demandas oriundas

das transformações temporais no *habitus* literário vigente, ou extrapolando as simbologias contidas no texto primeiro.

Passamos então à apresentação, entre o grupo aqui tomado como *pretendente*, dos diferentes efeitos obtidos na adoção da reescrita ou Escrita no espaço dos possíveis enquanto processo criativo — e projeto literário — em relação às narrativas de Abreu, tomadas como obra primeira, e as produções que ora se apresentam, tomadas como obras de chegada:

a) *Rapsódia em Berlim*, de Pedro Stiehl

A retomada das obras de Abreu surge em alguns momentos de *Rapsódia em Berlim*, de Pedro Stiehl, a partir de *Nunca às segundas*, ganhando relevo gradualmente à medida em que as narrativas se sucedem. Na obra, o autor mostra-se fiel ao processo de recriação literária, construindo um projeto que retoma vozes nacionalmente conhecidas da literatura sul-rio-grandense, mesclando-as em sua produção, que se destaca como construção no espaço dos possíveis em *Por um cristal partido*, em que a influência de Abreu se faz nítida.

Em *Por um cristal partido*, a atmosfera contemporânea de solidão é muito próxima àquela dos textos de Abreu e desenvolve-se em paralelo a contos como *A visita*, de *O ovo apunhalado* (1975) e *O destino desfolhou* e *Semana, blues* de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). É neste último trabalho, por sinal, que a melancolia torna-se reflexo de um tempo sombrio, desencanto irremediável do estar-no-mundo, na obra de Abreu.

Assim como nos contos de Abreu mencionados, o narrador masculino de *Por um cristal partido* enfrenta o abandono da ex-namorada como perda traumática. Um sábado, já recuperado psicologicamente de sua perda e logo após sair do banho, o narrador se prepara para “[...] mais um fim-de-semana inócuo [...]” (2006, p. 57), quando percebe manchas pelo corpo, que atribui à presença de fungos na pele. Esta descrição, que abre a narrativa, é o primeiro eco perceptível à obra de Abreu:

<i>Por um cristal partido</i> Pedro Stiehl	<i>Linda, uma história horrível</i> Caio Fernando Abreu
Tinha saído do banho com uma fixação na calvície e numas manchas — fungos, disseram — espalhadas pelos braços, pelas	Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete da

costas, peito, pescoço (2006, p. 57)

escada — e agora, que cor? —, espalhadas embaixo dos pelos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. (2010, p. 20)

Se, para o narrador de *Linda, uma história horrível*, as manchas corporais eram sinônimo do Sarcoma de Kaposi, câncer relacionado à Síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS), para o narrador de Stiehl elas são uma manifestação da força da passagem do tempo em seu corpo, frente à recuperação psíquica enfrentada depois do abandono pela ex, contrapondo o estado físico do narrador ao seu estado psíquico. As observações do narrador são, contudo, interrompidas pelo som insistente da campainha.

Quando abre a porta, o protagonista se depara com a ex-namorada que ressurgiu três anos depois de sua partida. É então que o leitor passa a ter informações sobre o trauma deixado pelo abandono amoroso, que alimentava a expectativa de um reencontro remediado. Permitindo que ela entre no apartamento, o narrador abre espaço, também na trama, para a alternância de vozes. Antes que a ex-namorada pudesse tomar a narrativa e tornar-se a voz principal da ação, contudo, ele antecipou-se:

— Tu parece surpreso com a minha volta — e sentou no sofá cruzando as pernas sem pudor.

— Com a tua visita? Sim. [...] (STIEHL, 2006, p. 60, grifos nossos)

O trecho, contendo a correção entre os pontos de vista que indicaria um retorno efetivo da ex-namorada (a minha volta), e a percepção de um retorno passageiro do narrador (a tua visita), estabelece o confronto entre os dois, *ajuste de contas* (p. 64), transformado em expiação, que traz à tona a relação desgastante que levavam enquanto casal, ela, confessando o aborto que fez; ele, sua total dependência emocional em relação à amada.

Durante o diálogo-combate que travam, a ex-namorada relata as experiências que teve logo após a partida, mencionando as noites solitárias que viveu, entremeadas por outras de loucura, retomando, como comparação, a imagem de um primo que lhe iniciara sexualmente. É nesse momento que vem à tona a narrativa do conto *Pequeno monstro*, de *Os dragões não conhecem o paraíso*:

Não sei por quê, naquelas noites solitárias ou mal-acompanhadas eu tinha um pensamento recorrente. Não pensava em ti, mas num primo distante que me ensinou pra que servia o clitóris. Sabe, esses primos um pouco mais velhos que vêm de longe passar uma semana na casa da gente? Ele veio, me mostrou como se faz certas coisas e eu nunca mais fui a mesma. Sabe esses primos? Como num conto do Caio Fernando Abreu. — E prensou o baseado outra vez. — A vida, de qualquer um, é um conto que se repete indefinidamente.

(...)

— Depois desaparecem, os primos. A gente nunca mais lembra deles. Mas eu lembrava. (STIEHL, 2006, p. 66)

Ao comparar o primo com quem teve as primeiras experiências sexuais ao primo retratado em *Pequeno monstro*, de Abreu, a ex-namorada evoca um lugar literário sabido por ambos, reforçando as agressões mútuas. Enquanto ele menciona nunca tê-la esquecido, ela vaticina: “[...] tu eu esqueci completamente.” (*idem*, p. 67), mas lembra frequentemente do primo. Conforme avança a trama, outros ecos surgem, reconstruções menos ou mais próximas à prosa de Abreu. Pensando nos jogos amorosos que se propõem, do qual o retorno da ex-namorada parece fazer parte, o narrador põe-se a refletir e, nesse processo, aproxima sua voz a outras vozes presentes em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Embora o trecho a seguir seja identificado como reflexo de *Sapatinhos vermelhos*, apresentado em paralelo no quadro abaixo, não é estranho que ele remeta, também, a *Dama da noite*, conto do mesmo livro. De fato, na obra de Abreu, o narrador de ambos os contos têm posturas e vozes muito próximas, com a diferença de que Gilda, a dona dos sapatos vermelhos, emerge também ela de uma experiência traumática:

Por um cristal partido

Pedro Stiehl

E outro dia é outro jogo, outro parceiro, outro linho, outra máquina de fiar o destino do gozo. Amanhã é outro bar, outro homem, outra mulher, outras artimanhas e estratégias, pois de que serve um corpo senão para se submeter aos dentes? (2006, p. 57)

Sapatinhos vermelhos

Caio Fernando Abreu

Porque afinal, dizia-se, como num conto de Sonia Coutinho, há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... (2010, p. 95)

Os narradores da prosa de Stiehl seguem disputando a voz, necessidade de expressar-se e expurgar os traumas, até que eles se relacionam sexualmente. É depois dessa relação, clímax — da narrativa e da noite — atingido, que ele pode fechar a porta depois que ela parte, “[...] sem ponta alguma de desespero.” (STIEHL, 2006, p. 73), momento catártico de sua experiência amorosa.

De modo geral, os contos de *Rapsódia em Berlim* se desenvolvem buscando espaços entre a linguagem épica de Érico Veríssimo, sobretudo nos primeiros contos da trama, ao passo que ganha espaço, paulatinamente, a configuração do ambiente urbano sufocante e tolhedor de Abreu, em *Um dia a lua cai* e *As irmãs*, que passa a se alternar como cenário com os ambientes históricos, estabelecendo seu projeto literário em um entre-lugar ao mesmo tempo de respeito às tradições regionais e à tradição narrativa nacional, representada pela prosa de Veríssimo e cioso de modernidade, para que operam as referências a Abreu, como marcas de ruptura. À medida em que a prosa do *pretendente* estabelece relações objetivas entre os textos, a leitura das referências associa-se ao conjunto da obra e funcionam de modo interiorizado para o leitor conhecedor das obras daqueles que se apresentam como *precursores*.

b) Vapor barato, de José Valdemar de Oliveira

Compondo a atmosfera lúgubre pela qual vagam os personagens do alagoano José Valdemar de Oliveira surgem, nos contos de *Vapor barato* (2006), referências a Caio Fernando Abreu e a seu universo ficcional. Como em *Rapsódia em Berlim*, vem à tona a ambientação urbana das novelas que compõem *Triângulo das águas* (1983) e dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), em que pese não haver citações diretas à persona literária ou identificação clara de trechos de Abreu em *Vapor barato*. No livro, que toma seu título da canção de Jards Macalé e Waly Salomão, célebre na interpretação de Gal Costa, a escrita de Abreu transparece em uma série de narrativas que evoca a atmosfera soturna de seus contos, em citações que ecoam, cruzando-se desordenadamente ao ritmo delirante de um fluxo de consciência que, quando cede espaço ao diálogo entre personagens, o faz de forma performática e exagerada.

As narrativas de *Tão sexy gay* e *Miss coruja* remetem de forma clara a *Dama da noite* e a *Sapatinhos vermelhos*, ambos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, travando com elas um diálogo, no que seriam hipóteses às histórias primeiramente apresentadas, atuando, no espaço dos possíveis, no sentido de oferecer respostas às tramas de Abreu, quase sempre como contraponto ao mundo burguês em que atuam os personagens do *precursor*.

Na narrativa de *Tão sexy gay*, o narrador apresenta a protagonista, personagem da noite recifense, oscilando entre a tecedura de impressões pessoais, como voz da própria protagonista, e como narrador observador, que coleta comentários de terceiros sobre ela, que se nomeia Gilda. Personagem que cria a si mesma, a protagonista toma a voz da narrativa e revela que sua trajetória noturna, espelhada na de Adelina, de *Sapatinhos vermelhos*, estabelece-se com a separação traumática do ex-namorado, que cometera suicídio ao se atirar “[...] do 13º andar do prédio onde morava.” (p. 17):

As noites de sábado foram feitas para transgredir os limites estabelecidos, ela diz mentalmente. Então, nessa noite especial, deixa de ser uma anonimazinha qualquer e vira Gilda. A Deusa, como é conhecida por todas as tribos urbanas noturnas, por vários homens. Não que seu nome seja exatamente esse — o que consta na certidão de nascimento acha um tanto horroroso — nem que se pareça com a atriz que representou o famigerado personagem do filme homônimo, a não ser pelos cabelos ondulados, vermelhos — os seus —, cor do fogo, cor dos desejos mais profanos. (OLIVEIRA, 2006, p. 13)

Do mesmo modo que a adoção do pseudônimo Gilda, em *Sapatinhos vermelhos*, tem a função de sublimar o trauma da separação amorosa, a identidade construída aqui visa a superar os traumas do suicídio do ex-namorado. Em ambos os casos, as protagonistas trabalham habilmente a imagem noturna (ao passo que anulam seus papéis diurnos e neles têm suas identidades anuladas) que mostram, para obter os efeitos propostos:

<i>Tão sexy gay</i> José Valdemar de Oliveira	<i>Sapatinhos vermelhos</i> Caio Fernando Abreu
Na hora da maquiagem, lamenta: Já deviam ter inventado cosmético néon. Enquanto não aparece, pinta os lábios de azul anil metalizado, faz a sombra usando o roxo em dégradé, e nas unhas, nada de cor-de-rosa ou vermelho, o preto predomina. Usa e abusa dos tons gélidos. Nos olhos, introduz lentes de contato brancas. (2006, p. 14)	[...] secou o corpo e os cabelos enquanto esmaltava as unhas dos pés, das mãos, no mesmo tom de vermelho dos sapatos, mais tarde desenhou melhor a boca, já dentro do vestido preto justo, drapeado em crepe, preso ao ombro por um pequeno broche de brilhantes, escorregando pelo colo para revelar o início dos seios, acentuou com lápis o sinal da face direita, igualzinho o de Liz Taylor, todos diziam, sublinhou os olhos de negro, escureceu os cílios, espalhou perfume no rego dos seios [...] (2010, p. 85)

Em determinados momentos, esta construção em paralelo ao texto de Abreu transpassa a atualização temporal expressa pela modernidade exacerbada de Gilda,

de maquiagem metalizada, que afasta o estereótipo buscado por Adelina, a Gilda interpretada por Rita Hayworth, tipo clássico de mulher fatal, e se torna explícita, quando a protagonista, caminhando pelas ruas, avista os tipos da noite do Recife:

Avista um travesti na esquina. *A dama noite agora é homem*. Mais adiante, devora os músculos de um garoto de programa com os olhos. *E o homem, sexualmente falando, também faz michê*. (OLIVEIRA, 2006, p. 15)

Enquanto observa o mundo ainda com certo espanto, Gilda toma a voz narrativa e relata seu relacionamento, frustrado pelos padrões sociais impostos pelo namorado. É então, durante a transcrição da discussão, roteiro cinematográfico registrado “[...] para sempre na tela da mente [...]” (*idem*, p. 15), que diz ao ex-noivo: “Acho que Sagitário não combina com escorpião.” (*ibidem*, p. 16), atribuindo o fracasso do relacionamento à conjuntura astral, em eco dos contos *O dia em que Urano entrou em Escorpião* e *O dia em que Júpiter encontrou Saturno*, títulos astrológicos de Abreu em *Morangos mofados* (1982).

Quando chega à festa para a qual se preparara com esmero, Gilda devolve ao narrador a voz narrativa, pondo fim à digressão em que evoca seu relacionamento. O comportamento que o narrador atribui a ela no ambiente festivo, então, volta a decalcar de Adelina, de *Sapatinhos vermelhos*, o discurso assertivo de sua personagem em relação ao sexo:

<i>Tão sexy gay</i> José Valdemar de Oliveira	<i>Sapatinhos vermelhos</i> Caio Fernando Abreu
Homens que se insinuam, se encostam, agarram. Um, dois, três. Um círculo, ela o centro. Tá a fim de sair comigo? Pra onde você quer me levar? Meu carro, um motel... Você que sabe. Mais tarde, talvez. A noite é uma criança... Gosta disso? Já transou com dois ao mesmo tempo? Já experimentou mulher? (2006, p. 19)	Então dançaram, um de cada vez. [...] — Pra onde? — perguntou o tenista-dourado. — Meu apartamento, onde mais? — ela disse, terminando de assinar o cheque, três estrelas, caneta importada. — Mas afinal, com quem você quer ir? — o negro quis saber. Ela acariciou o rosto do mais baixo: — Com os três, ora. (2010, p. 91)

A exemplo da personagem de Abreu, a Gilda de *Tão sexy gay* conduz sua vida noturna, simulacro de felicidade, em paralelo à monotonia que enfrenta à luz do dia. Transmutada pela personagem que constrói para si e quase irreconhecível, ganha poder em relação aos homens, decidindo, ela, a sorte que eles terão na noite.

Se, em *Tão sexy gay*, a mulher diurna constrói a personagem que lhe possibilita vivenciar plenamente as experiências noturnas, subordinando os pretendentes sexuais aos seus caprichos, tomando do narrador o espaço narrativo no qual insere sua voz, em *Miss Coruja*, a narrativa transita da mulher que dispõe de opções sobre as quais externar suas experiências e sua identidade para outra, tolhida pela situação em que se encontra.

O alterego da prostituta Gina, outro dos tipos noturnos apresentados por Oliveira, é uma dama da noite diversa da primeira, das que “[...] recolhem seu perfume com a luz do dia.” (ABREU, 2010, p. 117). Gina não dispõe das opções de Gilda, não sai na noite para divertir-se e externar sua identidade, mas sim a trabalho. Sua única possibilidade é prostituir-se e, prostituindo-se, vivencia a noite com medo da violência que sofre:

Pelas janelas dos carros, os mais perturbados atiram pedras, latinhas vazias de cerveja ou refrigerante, os mais violentos tomam sua bolsa, roubam-lhe o dinheiro, jogam o resto no asfalto, arrancam sua saia. (OLIVEIRA, 2006, p. 54)

Ela, ainda assim, volta ao calçadão da praia de Boa Viagem, no Recife. A falta de escolhas que move a protagonista está predita na epígrafe, extraída do conto *Dama da noite* (1988): *Olhe bem pra mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida?* que abre a trama, dando a ela o caráter de espelhamento em relação aos personagens notívagos de Abreu. Enquanto espera seus clientes, relembra eventos de várias noites e revela ter testemunhado, no mesmo ponto onde está atualmente, o estupro e assassinato de outra das garotas, anônima como ela.

Buscando proteger-se de tais rompantes de violência, essa prostituta compara seu ofício a um jogo cênico que deve continuar, para seu próprio sustento. “Só umas poses, cara, você retrucaria, jogo cênico, saca?” (p. 52):

[...] chama isso de representar. Fala que é diferente de fingir. Ninguém entende. Parece que é a única a separar os quase sinônimos. Valendo-se de poses ensaiadas, checadas e aprovadas perante o espelho grande do seu guarda-roupa, assume seu posto, já atraindo a atenção e/ou gula e/ou ira de rostos masculinos. (OLIVEIRA, 2006, p. 53)

Apesar de desculpar-se ensaiando poses que glamourizariam sua condição, distanciando-se da realidade à qual Gilda, de *Tão sexy gay*, quer pertencer, Gina,

como se apresenta, distende sua narrativa, à moda de Sherazade, até que a noite termine e a luz do dia lhe garanta relativa segurança e o sucesso da representação empreendida e, depois de um programa do qual, novamente, sai “Fedida, fodida, ferida” (*idem*, p. 64), caminha pelas ruas de volta para casa.

Para além dos desdobramentos das situações inicialmente imaginados por Abreu, os episódios vividos por Gilda e por Gina revelam ainda artifícios textuais utilizados pelo precursor para empreender ritmo ao discurso, como o texto optativo e complementar “[...] atraindo a atenção e/ou gula e/ou ira de rostos masculinos [...]” (*ibidem*, p. 53) e a conceituação conexa, como em *ordem-natural-das-coisas* (p. 63), da qual se servia Abreu para apresentar um conceito ligado ao senso comum e à sociedade conservadores, em geral apresentados como desprezíveis em sua obra.

Algumas das possibilidades que servem de mote às narrativas de Oliveira foram imaginadas por Abreu, que previa, para *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), tanto a leitura linear quanto leituras concatenadas das histórias, conforme advertia no texto inicial do volume a que atribuiu o subtítulo de *romance-móvil*:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor.

[...]

Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. (ABREU, 2010, p. 7)

É possível perceber, desta forma, o caráter aberto da narrativa de *Os dragões não conhecem o paraíso*, para que contribuam, em diferentes momentos, a atmosfera noturna e a ausência de nomes dos personagens ou a assunção, por eles, de identidades segundas, como mote para *Vapor barato*.

O volume de Oliveira realça uma modernidade oposta às características fabulares e rurais, características das narrativas tradicionais e populares do Nordeste brasileiro, contexto geográfico de sua obra. O percurso de seus personagens apoia-se no paradigma noturno criado por escritores como Abreu e Márcia Denser, conforme cita Moriconi em prefácio à obra desta:

Escritores como Márcia Denser, como Caio Fernando Abreu, foram capazes de criar nos anos 80 uma imagem *literária* definitiva de São

Paulo. É a imagem da noite, da fascinante noite com suas luzes, com seus percursos de carro pelas ruas que se desdobram como se desdobra o desejo incansável de bar em bar, de boate em boate, de conversas ébrias, eufóricas, espaçadas, em que toques e gestos comunicam, percebidos apenas pelo inconsciente ótico. (MORICONI *in* DENSER, 2001, p. 09)

Expandindo os limites geográficos da prosa de Abreu para o Recife contemporâneo, *Vapor barato* tece hipóteses aos entrelugares narrativos de Abreu, preenchendo possibilidades inicialmente não previstas, seja com Gilda, de *Tão sexy gay*, que mostra sua autonomia financeira/identitária pelos trajes que ostenta, seja na construção de seu quase contrário, Gina, a prostituta desiludida com a vida noturna, única testemunha de um assassinato que tem de calar à luz do dia. Nestes casos, conforme menciona Hutcheon (1985, p. 112), o autor *pretendente* se vale da narrativa dos precursores como *continuum mémoriel*. Evocado pela teórica, o conceito de Paul Zumthor se traduz em conhecimento *implícito e comum* das referências utilizadas. O autor toma, portanto, o leitor por seu contemporâneo, indivíduo dotado das mesmas referências históricas e narrativas, entre as quais as obras de Abreu.

c) O doce vermelho das beterrabas, de João Batista Ferreira

Enquanto as intertextualidades contidas na obra de Pedro Stiehl revelam paulatinamente seu projeto literário, baseado na filiação a Érico Veríssimo e Caio Fernando Abreu e José Valdemar de Oliveira apresenta possibilidades de deslocamentos geográficos aos personagens dos contos *Sapatinhos vermelhos* e *Dama da noite*, João Batista Ferreira retoma as obras de Abreu em *O doce vermelho das beterrabas* (2006), buscando estabelecer, no volume, uma relação mais clara de filiação ao precursor.

Valendo-se de informações paratextuais, o autor apresenta o que seria uma ligação irrefutável com a obra de Abreu a partir, por exemplo, do texto de apresentação de Marcelino Freire que se publica na orelha do livro. Freire apresenta Ferreira como um escritor estreado que “[...] vinha de uma oficina com o Caio Fernando Abreu [...]”, informação que será repetida na biografia publicada na contracapa do volume, apresentando um autor que “Participou de oficinas e antologias de contos coordenadas por Caio Fernando Abreu [...]” e no prólogo que o

abre. Se para Abreu as oficinas eram um modo de obter proventos com os quais pudesse manter seu projeto criador, denunciadas pelo autor como relação precária e exaustiva de trabalho (ABREU, 2002, p. 175), em Ferreira elas ganham o valor de marco inicial do processo de escrita, comunicando que entre 1990, ano da oficina, e 2006, ano da publicação, os textos teriam sido maturados, ganhado em qualidade, construindo a imagem de um escritor compenetrado em seu ofício.

Enquanto as informações paratextuais informam a tutela de Abreu, o prefácio publicado no volume é um texto escrito pelo *precursor*, a fim de apresentar os textos do *pretendente* na coletânea *Paulistanos desvairados*, que permaneceu inédita, ainda nos anos 1990. Nela, seriam inseridos os contos *Elefantes* (renomeado como *Leveza*), *Flor* e *O doce vermelho das beterrabas*, apresentados então no volume *O doce vermelho das beterrabas*. No pequeno prólogo, Abreu menciona a consistência e a qualidade que identificava na prosa de Ferreira:

João Batista tem a paixão da clareza: isso é o que transparece nas três histórias escolhidas para fazer parte desta antologia. Um autor que procura a maior consciência possível não só sobre cada frase, mas cada palavra, cada ponto, cada vírgula, cada parágrafo. Nem por isso seus contos se ressentem de frieza ou cerebralismo; ao contrário, todos eles revelam uma profunda simpatia e rara sensibilidade para tratar das coisas humanas. Da velha solitária, em *Elefantes*, à adolescente (depois mulher) confusa em *Flor* e ao menino cruel de *Beterrabas*, o que marca o texto de João Batista é o espanto em relação ao fato de estarmos vivos — todos nós, leitores, autores ou/e personagens — e, só por isso, jogados numa aventura quase sempre incompreensível. A qualidade de seus textos talvez venha dessa carga de vida — latejante, pungente — emboscada atrás das palavras medidas que revelam uma técnica segura e uma linguagem que, com muita frequência, aproxima-se daquela perfeição conquistada por Clarice Lispector. (ABREU, 2006, p. 9)

Aproximando-o da “[...] perfeição conquistada por Clarice Lispector”, Abreu estabelece uma relação histórica com sua própria *precursora*. Assim, a inserção do prólogo no volume de *O doce vermelho das beterrabas*, por seu turno, estabelece o que seria a cronologia histórica da linhagem autoral, de modo que o estilo de Lispector, especialmente importante para Abreu e em quem Silva Dias (2010), identifica forte influência para o autor, passa a contar com Ferreira como continuador hipotético.

O elo que se estabelece entre os autores é reforçado pelo discurso empregado nas narrativas do volume, que tomam contos de Abreu como ponto de partida,

trabalhando no espaço dos possíveis lá presentes e, para além dessa recriação, reproduzindo livremente trechos de Abreu em seu discurso narrativo. As possibilidades e referências se ativam para o leitor que conhece o texto primeiro em *continuum mémoriel*, ou que, advertido pelas informações paratextuais, toma-o como *precursor* do autor. A menção contínua à ficção ou ao alheamento dos momentos através de fotos e filmes, elaborando novas ficções dentro dos mesmos, oferece possibilidades às narrativas apresentadas e concorre no sentido de reforçar o que seria a continuidade da prosa de Abreu.

Enquanto para Stiehl e Oliveira os livros publicados por Abreu nos anos 1980 impõem-se como referências principais, para Ferreira são aqueles da década de 1970, sobretudo *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), com similaridades em relação à escrita de Abreu, que perspassam as narrativas e se revelam nos paratextos de apresentação acima mencionados.

Assim como os contos *Flor*, *Leveza* e *O doce vermelho das beterrabas*, pensados inicialmente para a coletânea inédita *Paulistanos desvairados*, os três primeiros contos do volume parecem constituir um projeto independente: *Luz*, *Nós que amávamos a Nina Simone* e *Reprise* partem da epígrafe retirada de *O ovo apunhalado*, de Abreu:

*Importante é a luz, mesmo quando consome;
a cinza é mais digna que a matéria intacta
e a salvação pertence àqueles que aceitarem a loucura
escorrendo em suas veias.*
(ABREU, conforme citado em FERREIRA, 2006, p. 07)

Neste sentido, os contos apresentam uma evolução da luz em três de suas vertentes simbólicas culturalmente: as fotografias, em *Luz*, as sombras, em *Nós, que amávamos a Nina Simone*, e o filme, fotograma em movimento, fechando aparentemente o ciclo, em *Reprise*.

Luz, conto que abre o volume, guarda relação, em seu começo, com o início do conto *Visita*, de *O ovo apunhalado* (1975): “Seria muito bom ficar para sempre aqui [...]”, eco que marca a tônica saudosista do narrador frente ao instante fugidio, na narrativa do jantar de despedida que o grupo de amigos do protagonista promove para Marcos, fotógrafo que se muda para São Paulo por conta de um trabalho, a noite será animada pela presença Márcia e Eduardo, Isabel e Marcos, Danilo e Edinho, o protagonista e sua companheira. Durante a reunião de amigos, Marcos os fotografa e

Danilo toma o violão para homenagear Márcia, enquanto o narrador, deixando as cenas em segundo plano, reflete sobre seu relacionamento. Então, retomando o eco que abre a narrativa, cita quase literalmente Abreu:

Eu gostaria de ficar para sempre aqui (não começava assim um conto do Caio?), para escutar o som ritmado do seu coração, sentir seu peito oscilar com os movimentos da respiração, no abrigo da terna energia que a impulsiona por dias e noites e noites e dias e todos os outros tempos que não se deixam medir. (FERREIRA, 2006, p. 14, grifos nossos)

Neste momento, o narrador destaca o instante de intimidade e conforto que não será, ao contrário da imagem dos presentes na ocasião, fixado em fotografia para futuras lembranças compartilhadas, como se vê:

<i>Luz</i> João Batista Ferreira	<i>Visita</i> Caio Fernando Abreu
Eu gostaria de ficar para sempre <u>aqui</u> (2006, p. 14, grifos nossos)	Eu gostaria de ficar para sempre <u>ali</u> (2007, p. 38, grifos nossos)

A transposição do início do conto de Abreu, diferente apenas pela alternância dos pronomes dêiticos *aqui/ali*, próximo e distante, junta à narrativa a memória compartilhada de leitura, quase uma fotografia textual, portanto, fazendo notar que os momentos de carinho e intimidade não serão fixados em fotografia. Quando todos despedem-se e o casal parte, as fotografias ganham movimento e transformam-se em “Um filme com as cenas no lugar certo, a música adequada, um ritmo envolvente.” (FERREIRA, 2006, p. 15-16).

O tom memorialista e a ausência de conflitos que movam a trama ressurgem nos outros dois contos iniciais. No segundo, *Nós, que amávamos a Nina Simone*, o narrador se põe à janela a observar os prédios vizinhos, imaginando histórias para as silhuetas que observa, jogos de luz e sombra, do mesmo modo que Abreu, na crônica que abre o volume *Pequenas epifanias*: “Recuperei um jeito de fumar olhando para trás das janelas, vendo o que ninguém veria.” (ABREU, 2006, p. 22). A fabulação que tece para as silhuetas estabelece pontos de contato entre alguns dos demais contos, da presença constante de uma silhueta feminina também fumando, a que atribui o nome de Márcia, e oferece um desfecho hipotético à trama de *Luz* e à narrativa de *Iceberg*, em que o professor Lopes termina seu romance, dedicando-o à Helena, que

trabalharia, assim como o narrador/alter-ego, na editora mencionada durante a fabulação proposta.

Também Anselmo, de *Reprise*, seria uma destas silhuetas observadas à distância. A narrativa, crônica do cotidiano fastidioso, fecha o encadeamento simbólico originado em *Luz*, apresentando, desta vez, o fotograma em movimento. A caracterização de Anselmo é antecipada pela epígrafe, retirada de *Aconteceu na Praça XV*, de *Pedras de Calcutá* (1977): “Não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou para não se sentir desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim.” O que se verá, portanto, é um episódio da vida de um sujeito anônimo, desprovido mesmo de identidade, em que pese lhe ser atribuído um nome próprio, que serviria como afirmação à inteireza identitária.

Ao contrário do conto originário, em que o protagonista e uma amiga travam um diálogo animado, disputando entre suas pífias posses as que poderiam servir de dote ao casamento de ambos, disputa juvenil e afetuosa em torno dos chopes descompromissados no final da tarde chuvosa, em *Reprise*, a trivialidade da vida ganha o peso do inevitável. Assim que retorna para casa ao final de um cansativo dia de trabalho, o protagonista encontra a mulher em frente à TV quebrada. De imediato, quaisquer possíveis disputas são anuladas e cedem lugar a um conformismo opressor, patente à situação:

- Não me diga que esperava por isto? — Anselmo suspira.
 - Eu não disse nada.
 - Você sempre pensa coisas deste tipo.
- Anselmo se irrita com ela. Apanha um cigarro no casaco. Imagina que ela deve estar pensando nos filhos que não tiveram.
- Não me fale em crianças.
 - Não falei. (FERREIRA, 2006, p. 25)

A falta de afeto entre o casal e o conformismo, já apresentados pela atitude da esposa, estática frente ao aparelho televisor quebrado, se refletirá na atitude de Anselmo, que anula imediatamente possíveis conflitos conjugais. Como se tomasse o alegre casal de *Aconteceu na Praça XV*, em um desdobramento da história inicial em que a rotina teria contribuído para extinguir sua jovialidade, a trama em *Reprise* se enche de silêncios e não-ditos acumulados com o passar dos anos, repetição sem diferença que leva o protagonista à morte.

Enquanto sua mulher sai da sala para o quarto após a discussão, Anselmo vai à cozinha preparar uma dose de conhaque. Ali, sente o mal-estar súbito após o qual morre:

Anselmo não está bem. O chão de repente parece se mover. Seu coração parece uma fruta miúda pulando em algum lugar do peito. Sente falta de ar.
Anselmo vai cair. Senta-se na mesa. Vê suas mãos crispadas na toalha de plástico amarela.
Tenta gritar. A voz escorre pelo canto da boca. O que ouve não é mais que um estertor. (*idem*, p. 26)

A impossibilidade de pedir socorro faz de Anselmo um indivíduo que “[...] não tinha ninguém a quem recorrer [...]” (ABREU, 1996, p. 70), funcionando de certo modo como punição à anulação que impõe às opiniões da esposa. Seus últimos momentos guardam algo do arrependimento de uma vida trivial, de que sequer a morte insosa lhe poupa. Antes que a narrativa se feche e Anselmo perca definitivamente a possibilidade de expressar-se, imagina um mundo em que o casal ainda tivesse um relacionamento amistoso, com ele acariciando os cabelos dela — gesto que também marca o afeto dos amigos em Abreu —, ela sorrindo amistosa e perguntando como foi o dia. Tudo que consegue, no entanto, é “[...] fixar os olhos no filete vermelho que escorre quase em câmera lenta pelas juntas dos ladrilhos gastos da cozinha [...]” (FERREIRA, 2006, p. 27), anúncio de que ninguém o socorrerá.

Embora o ciclo simbólico da transformação da luz em movimento, indicado pela epígrafe do volume, se feche com a morte do protagonista de *Reprise*, a imagem de Abreu continua a pairar sobre o volume, sobretudo evocado pelos contos que foram por ele lidos e aprovados. *Flor*, um dos três contos chancelados por Abreu, é especialmente pontuado de referências ao autor, narrando a transição da criança Nina para a vida adulta, obcecada por atender às expectativas do pai.

O ritmo da narrativa é ditado pelo símbolo que representa *Agosto*, tido não como o mês propriamente dito, mas como período de pessimismo e dificuldades, um lugar literário próprio de Abreu. A imagem de *agosto*, entendido como qualquer período negativo, surge a partir das crônicas publicadas nos anos de 1980 e 90 por Abreu, reunidas em *Pequenas epifanias* (2006) — *Quando setembro vier* (27/08/1986), *Sugestões para atravessar agosto* (06/08/1995) e *Agostos por dentro* (12/08/1995) — e em *A vida gritando nos cantos* (2012) — *Adeus agosto. Alô setembro* (02/09/1987). Na crônica de 06 de agosto de 1995, o autor mencionava:

Para atravessar agosto é preciso antes de mais nada paciência e fé. Paciência para cruzar os dias sem se deixar esmagar por eles, mesmo que nada aconteça de mau; fé para estar seguro, o tempo todo, que chegará setembro— e certa não-fé, para não ligar a mínima às negras lendas deste mês de cachorro louco. [...]
Zaps mentais, emocionais, psicológicos, não só eletrônicos, são fundamentais para atravessar agostos.
 Claro que falo em agostos burgueses... (ABREU, 2006, p. 172-3, grifos nossos)

Tendo apresentado as precauções necessárias para atravessar o período espiritual representado por *Agosto*, entre os quais um desprendimento de emoções e estados mentais anteriores, na crônica datada do dia 12 do mesmo mês o autor voltaria à carga, desta vez conceituando *agosto* como “[...] umas febres. Uma tristeza que nada nem ninguém conserta.” (*idem*, p. 177). A referência a *Agosto* como marca de tristezas e dificuldades será utilizada em alhures também por Álex Leilla.

É deste *agosto*, marca de sofrimentos, que compartilha Nina, a protagonista de *Flor*. A narrativa, costura de lembranças desde a infância até a superação dos traumas, abre-se com a garota chegando em casa, o pai ainda vivo. Apressada, ela lhe mostra a flor que aprendera a desenhar na escola. O pai, severo, desenha outra flor no papel, pedindo a ela que tente reproduzir o desenho.

Na tarde que se sucede e nos anos seguintes, a garota tentará, em vão, reproduzir o desenho do pai, mesmo depois morto. Sem sucesso e já adulta, “Milhares de telas e tintas usadas.” (FERREIRA, 2006, p. 46), ela atravessa madrugadas ainda tentando, até que um dia, pintando no escuro, sente ter alcançado seu objetivo:

Acende a luz.
 Abre a boca para um grito.
 Para um som impossível,
 para uma voz
 que há muito se foi.
 Então vê — feito selo, feito marca eterna — a cópia idêntica à da flor
 do pai. (*idem*, p. 47)

Imediatamente após conseguir reproduzir o desenho paterno, em cena que guarda relação com *O Marinheiro*, de *Triângulo das Águas* (1983), Nina passa a desenhar a mesma flor pelas paredes, móveis e na poltrona paterna. Ato contínuo, atea fogo à poltrona no meio da sala e, enquanto contempla as chamas, alguém bate

à porta, revelando preocupação com a fumaça que vê. Quando Nina atende ao chamado insistente, vê seu duplo, a quem imediatamente abraça:

Se alguém as visse abraçadas daquele modo, na afeição e semelhança, diria que só podiam ser gêmeas.
E as gêmeas-para-quem-quisesse (e esta era a última coisa com que se preocupariam, agora) percebem com alegria que, desde aquele momento, não era mais agosto. (FERREIRA, 2006, p. 48)

Se a obsessão que em *O Marinheiro* (1983) acomete o narrador dura apenas três dias, terminando com a casa incendiada, em *Flor* ela transpassa uma vida toda e Nina, assombrada pela figura do pai, precisa suplantá-lo para encontrar a si mesma e encontrar sua própria voz. É incendiando a poltrona paterna, depois de reproduzir o traumático desenho, que o faz de fato.

A abundância de referências e leituras de Abreu que se concatenam no breve volume em que Ferreira apresenta 17 de suas histórias busca inseri-lo como uma espécie de continuador da prosa daquele, em uma relação que parte da eleição de Abreu como seu legítimo *precursor*. Para estabelecer esta relação entre *precursor* e sucessor, Ferreira vale-se das sugestões reveladas pela leitura da obra de Abreu a fim de construir narrativas no espaço dos possíveis, marcando-as claramente por suas referências iniciais, bem como do próprio discurso de Abreu, apresentado no prólogo, para cancelar toda a produção que apresenta em *O doce vermelho das beterrabas*.

d) Memória dos barcos, de Marcelo Moutinho

A utilização da ou das narrativas de Caio Fernando Abreu para atuar nos espaços possíveis também caracteriza *Memória dos barcos* (2001), de Marcelo Moutinho. As narrativas do volume apresentam narradores observadores e reflexivos quanto à realidade que os cerca, desejosos de encontrar um lugar no mundo. Esta relação é evidenciada no conto *Dorezinhas*, cuja epígrafe é retirada da crônica *Pálpebras da neblina*, de *Pequenas epifanias* (1996): *Era uma dor sujinha como lençol usado por um mês, pobrinha como buraco na sola do sapato*.

Utilizando-se do mesmo procedimento de Ferreira (2001) em *Luz*, o trecho funciona aqui também como mote da narrativa que inaugura. Assim, *Dorezinhas* se relaciona e se ilumina pelo conhecimento prévio de *Pálpebras da neblina* e desenvolve, a exemplo do texto de Abreu, “Cenas de vida, cenas de morte, solidão”

(MOUTINHO, 2006, p. 59). Na crônica *Pálpebras da Neblina* (18/11/1987), Abreu, muito triste, relata subir a rua Augusta vindo da Praça Roosevelt de volta para casa, refletindo sobre sua situação cotidiana, quando cruza uma prostituta chorosa:

Uma prostituta, isso era o mais visível nela. Cabelo malpintado, cara muito maquiada, minissaia, decote fundo. Explícita, nada sutil, puro lugar-comum patético. Em pé, de costas para o bar, encostada na porta, ela olhava a rua. Na mão direita tinha um cigarro; na esquerda, um copo de cerveja. E chorava, ela chorava. Sem escândalo, sem gemidos nem soluços, a prostituta na frente do bar chorava devagar, de verdade. A tinta da cara escorria com as lágrimas. Meio palhaça, chorava olhando a rua. Vez em quando, dava uma tragada no cigarro, um gole na cerveja. E continuava a chorar — exposta, imoral, escandalosa — sem se importar que a vissem sofrendo. (ABREU, 2006, p. 77)

Essa dor mostrada explicitamente e sem pudores, que atrai o foco de Abreu e domina toda a narrativa da crônica, faz com que ele esqueça sua própria dor e, ao partir em auxílio de um amigo, use o relato como exemplo. Em *Dorezinhas*, Moutinho constrói como que um parêntese a essa situação, realçando as observações que Abreu tece em sua crônica. A partir dessa *dor sujinha*, o narrador de Moutinho observa em câmera o cotidiano à sua volta e salta de um ponto a outro, da madrugada de um dia à madrugada seguinte, em moto contínuo:

[...] a dor, assim com artigo definido, permeia e abstrai as mesas de bar, a garrafa quente ou a puta que vira mãe com seus braços serenos da madrugada.
[...]
afinal, o mundo são todos os gritos em uníssono, e talvez não haja mais espaço para solos. (MOUTINHO, 2001, p. 59)

Se em Abreu a prostituta chorosa toma a cena, aqui ela (ele?) é outro dos elementos sobre os quais recai o foco do narrador:

Rosto manchado de tintas, cabelos descendo as costas, com cuidado, e a bolsa pequena pendurada nos ombros. Está parada (parado?), de pé, saltos finos sobre a calçada molhada, a olhar os carros, desfilando, freando, seguindo... (*idem*, p. 60)

Esse narrador observador, em seguida, retoma a narração em câmera, e amplia o alcance de objetiva, mostrando que, para qualquer lado que se olhe, haverá dores a serem observadas, incluindo sua própria, que, assim como em *Pálpebras da neblina*,

dilui-se frente às dores de todos os demais. Retextualizando, passadas quase duas décadas, a crônica de Abreu, Moutinho reforça e amplia o foco narrativo do *precursor*, e, apresentando a conclusão de que todos carregam suas dores, efetiva o discurso primeiro.

Além da retomada da crônica, iluminada pela epígrafe em *Dorezinhas*, referências a Abreu tornam a aparecer no conto seguinte, *Anêmonas*, em que o protagonista pondera sobre seu relacionamento fracassado, retornando mecanicamente para a casa que “[...] parecia aquelas de filme [...]” (*idem*, p. 63) e para a esposa a que não reconhece mais, guardando o foco de observador em câmera do conto anterior a fim de produzir o efeito de sequência entre as histórias.

Lido isoladamente, contudo, *Anêmonas* não faz referências diretas à imagem ou à obra de Abreu. No conto, a transcrição quase literal de trechos infiltra-se na própria narrativa, e só será identificada pelo leitor que tenha os textos de Abreu entre suas *competências* (HUTCHEON, 1985, p. 40):

<i>Anêmonas</i> Marcelo Moutinho	<i>Pequenas epifanias</i> Caio Fernando Abreu
Parecia aquilo a que chamamos vida, afinal. (2001, p. 63)	Fragmentos disso que chamamos, com aquele mesmo descuido, de “minha vida”. (22/04/1986, 2006, p. 21)

O fragmento de vida que narra em *Anêmonas* é, justamente, o rompimento do cotidiano fastidioso que levava o protagonista àquela casa e àquele relacionamento. Em *última-res*, a narrativa se inicia com a descrição do ambiente e o texto infiltrado de Abreu:

A casa parecia aquelas de filme, que interrompem o deserto, com fumaça saindo da chaminé. Parecia aquilo a que chamamos vida, afinal. E foi dela que saí às quatro da madrugada, com o vaso de flores sujo de terra nas mãos. (MOUTINHO, 2001, p. 63)

Outros trechos do *precursor* são infiltrados a fim de expor que chegara ao limite em relação à segurança representada pelo casamento/relacionamento, que lhe garantiria respaldo para uma identidade definida e conseqüente reconhecimento por seus pares:

<i>Anêmonas</i> Marcelo Moutinho	<i>Dama da noite</i> Caio Fernando Abreu
A gente quer estar cada vez mais dentro, mais dentro, mais dentro, e um dia se toca que ficou de fora. (2001, p. 66)	Essa roda girando sem parar. Olha bem: quem roda nela? [...] Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. (2010, p. 117)

Em seguida, também durante a discussão que travam, sobrepõe o texto de *Apenas uma maçã*, de *Inventário do irremediável* (1970), transpondo-o de discurso direto para indireto:

<i>Anêmonas</i> Marcelo Moutinho	<i>Apenas uma maçã</i> Caio Fernando Abreu
<u>E agora ela quer saber da chave.</u> Cisma em querer a chave para todas as coisas, pro ninar da alegria, pra porta de trás da tristeza infinita. (2001, p. 66, grifos nossos)	ELA — E a chave? EU — Não encontro a chave. (1995, p. 117)

A discussão do casal continua, remetendo a narrativa ao primeiro parágrafo do conto, pelo qual se sabe que o narrador deixou a casa. De acordo com Linda Hutcheon (1985), essas citações não identificadas podem ser lidas como *paródia*. A *ironia* aqui contida advém do caráter *desnormativo* (p. 98) das obras de Abreu, servindo para marcar a caracterização de um indivíduo que resolve, abandonando o lar, transgredir, em determinado nível, as normas sociais que regem o casamento e, supõe-se, adotar uma vida similar à apresentada para os personagens de Abreu.

As sobreposições textuais (HUTCHEON, 1985, p. 120) identificadas em *Anêmonas* estabelecem entre o protagonista e o leitor *códigos comuns* (p. 39), requerendo do segundo a competência de *descodificador* (p. 40) em relação a eles e um público leitor que tenha os textos de Abreu em seu escopo de leituras, forçando-o a recontextualizar a narrativa que tem diante de si a partir da experiência primeira. As observações acima tecidas em relação a *Anêmonas* partem do pressuposto que o caráter do conto, de narrativa curta, possibilita sua divulgação de forma autônoma ao volume a que inicialmente pertence.

Contrariamente a essa opção de leitura como texto autônomo, quando tomado o contínuo textual de *Memória dos barcos*, o leitor da obra será forçosamente direcionado a Abreu como *precursor*. Tal direcionamento implica maior controle do texto por parte do autor que construiu a referência, cujas intenções transparecem no conjunto textual através das citações diretas. Do mesmo modo que procede Ferreira em suas narrativas, portanto, Moutinho também elege Abreu como seu *precursor*,

evocando as histórias deste como memória afetiva de seus personagens e explicitando a relação desse com a obra de Clarice Lispector, e, ao relacioná-los, colocar a si mesmo como continuador de tal estilo literário.

e) *Lado B – histórias de mulheres*, de Lucia Facco

Assim como Marcelo Moutinho, Lucia Facco é bastante econômica em relação ao número de produtores culturais (18) citados em sua obra. Em contrapartida, as citações a Abreu são tão presentes que, em *Lado B – Histórias de mulheres* (2006), publicado pelas Edições GLS, transpassam todas as narrativas, revelando-se fundamentais tanto no processo de leitura quanto no de criação literária da autora, e fazem com que o volume de contos seja tomado como um contraponto ao universo homoafetivo masculino de Abreu. Em sua quase totalidade, as narrativas tratam da homoafeição feminina, apresentando, a exemplo de Abreu, o panorama conflituoso que envolve desde a autodescoberta da sexualidade, passando pelos conflitos sociais oriundos de tal descoberta até a assunção da identidade homossexual por parte das personagens.

A primeira das narrativas a fazer referência ao universo narrativo de Abreu é *Chuva*, que se constrói sobre a epígrafe retirada de *Natureza viva*, conto de *Morangos Mofados*: “Como um trapezista que só repara na ausência da rede após o salto lançado, acendes o abajur do canto da sala depois de apagar a luz mais forte. E finalmente começa a falar.” (ABREU, conforme citado em FACCO, 2006, p. 15). A narrativa apresenta Manuela, que rememora episódios de sua infância e a culpa que sentiu ao ser flagrada pela mãe com outra garota no quarto. Chocada pela ausência de reprimenda pelo que julgava, então, fugir à conduta esperada pela mãe, a filha se fecha e passa a namorar garotos, até casar-se com Marcelo.

As percepções de Manuela sobre o amor e o afeto mudarão a partir da atração repentina que passa a sentir por Flávia, uma nova colega da faculdade, que representaria o salto sem redes do trapezista evocado e, por conseguinte, os conflitos identitários que vive. A paixão reprimida que sente pela nova colega faz com que ela volte à casa materna em Teresópolis e tenha a primeira conversa franca com a mãe em anos. Durante essa conversa, descobre que a mãe também mantinha um relacionamento lésbico, apesar de ter sublimado seus sentimentos pela pressão social de manter um casamento que não correspondia a seus afetos.

Sentindo-se segura por encontrar na mãe uma interlocutora compreensiva, a protagonista decide separar-se e mudar-se, buscando restabelecer contato com Flávia, a quem se declara por fim. Além da epígrafe, que antecipa, em certo sentido, a transição pela qual passará a protagonista, há outro indício que liga a história do retorno de Manuela à casa materna às tramas de Abreu. A cachorra da mãe, que a recebe, chama-se também Linda, assim como em *Linda, uma história horrível*, embora a descrição de ambas seja quase totalmente contraditória:

<i>Chuva</i> Lucia Facco	<i>Linda, uma história horrível</i> Caio Fernando Abreu
[...] gostei de ver a cachorrinha Linda. Estava velhinha, o focinho todo branco, cega de um olho, mas fora isso parecia muito bem de saúde e alegre como sempre. (2006, p. 22)	— Sai, Linda — ela gritou, ameaçando um pontapé. A cadela pulou de lado, ela riu. — Só ameaço, ela respeita. Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte. (2010, p. 10)

Em ambas as histórias, vê-se protagonistas em confronto com o seu passado, buscando restabelecer as ligações afetuosas de sua infância, para o que concorre a figura da cachorra Linda, velha nos dois casos, mas sempre presente e fiel à casa materna. Do mesmo modo, o comportamento de Manuela na infância remete ao episódio narrado no conto *Café da manhã*, em que a mãe proíbe a protagonista de tomar café. Ela, mesmo diante da proibição, se arrisca a prová-lo.

Diário, próxima das histórias em que se faz notar a presença de Abreu, trata da busca voluntária da narradora, uma mulher de aproximadamente 40 anos, viúva há dois e mãe de dois filhos, de 19 e 22 anos que, para evitar a solidão, compra um computador com internet. A partir de então, e através do novo meio de comunicação, se corresponderá com Mel, uma garota bastante mais jovem, decidindo encontrá-la em um sábado pela noite. Do metrô Flamengo, ponto de encontro, as duas voltam para a Glória, parando num bar de esquina e depois subindo a ladeira para um pequeno motel. É lá que a protagonista realiza sua primeira fantasia com uma mulher. A experiência prazerosa que vive é descrita nos seguintes termos:

Estava cansada, mas não parei até que ouvi Mel gemer alto, apertando a minha cabeça com as pernas contraídas, quase me sufocando. Acabou. Estava feito. Era assim, então, estar com uma mulher. Ao contrário do personagem do conto “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu, eu sentia uma alegria louca. (FACCO, 2006, p. 55, grifos nossos)

A oposição entre a experiência violenta pela qual passa Hermes, o personagem de *Sargento Garcia* (1982) e sua própria, transmite a atmosfera de afeto e realização pessoal da protagonista, correspondendo às expectativas que narrara em seu diário. O trecho acima sublinhado é a reescrita idêntica da conclusão a que chega o personagem Hermes:

<i>Diário</i> Lucia Facco	<i>Sargento Garcia</i> Caio Fernando Abreu
Acabou. Estava feito. Era assim, então, estar com uma mulher. (2006, p. 55)	[...] não sentia nada. Era assim, então. E ninguém me conhecia. (1982, p. 86)

Embora seja a transposição literal desse pequeno trecho, a inversão das experiências o transforma em uma conclusão positiva, marca do distanciamento entre os textos. Deste modo configurado, o trecho realça o cumprimento das expectativas criadas pela protagonista em relação a um texto que compõe sua bagagem cultural e, até então, lhe servia de modelo às experiências homossexuais que imaginava.

Vida, sétimo dos contos do volume, voltará a evocar a escrita de Abreu quando a protagonista recebe o diagnóstico de um nódulo no seio. Apavorada pela ideia de desenvolver um câncer, ela parte do Rio de Janeiro para Miguel Pereira, a fim de consultar-se com uma oncologista amiga de sua irmã, também médica. No trajeto da viagem, pensando em como será sua vida doravante, questiona se escreverá melhor a partir de então, citando Cazuzu, Caio Fernando Abreu e Renato Russo, que produziram *coisas lindas* quando souberam que estavam com AIDS, aproximando sua situação daquelas dos produtores culturais mencionados:

Coloquei o CD do Cazuzu. Ele produziu coisas lindas quando soube que estava com aids. Caio Fernando Abreu também. Renato Russo. Será que eu agora vou escrever melhor? Fiquei pensando que finalmente vou ter um pretexto suficiente bom pra pedir um *laptop* de presente de aniversário. É daqui a três meses. Deve dar tempo. Minha tia não escrevia. Deve ter sido mais duro pra ela. (FACCO, 2006, p. 61)

No tocante a Abreu, a narradora menciona o período posterior às *Cartas para além dos muros*, sequência de crônicas publicadas pelo autor no Jornal O Estado de São Paulo em 21 de agosto, 04 e 18 de setembro de 1994, uma vez que temia que seu diagnóstico fosse tão fatídico quanto aquele recebido por Abreu. Depois de descobrir-

se portador do vírus HIV, Abreu ainda escreveria periodicamente crônicas, bem como participaria da vida literária nacional em palestras e homenagens.

Amparada pelo retorno à casa materna, pelo afeto da irmã e pela confiança na médica que lhe fora recomendada, descobre que o nódulo era, na verdade, uma mancha pulmonar na radiografia, provocada pelo hábito de fumar. A catarse que se produz pela negativa da doença neste segundo laudo faz com que a protagonista tome decisões até então adiadas: pede Tati, a namorada, em casamento e resolve adotar um filho. Sentindo-se tranquila e acolhida, enfim, a narradora retoma o início de *Pela noite* (1983), sobrepondo seu texto ao de Abreu:

<i>Vida</i> Lucia Facco	<i>Pela noite</i> Caio Fernando Abreu
Como agora, Exatamente como agora (2006, p. 63)	Como esta música (...), exatamente como esta música (1982, p. 105)

O texto de *Pela noite* será retomado como *código comum* (HUTCHEON, 1985, p. 39) no conto *Triângulo*, textualização da descoberta da sexualidade de Regiane e Madalena em paralelo à descoberta de Pérsio e Santiago. Regiane veio da Paraíba com o pai e as irmãs, fugida da mãe que maltratava as crianças. No Rio de Janeiro, a família passa a morar no Morro do Vidigal. Depois que as irmãs e o pai tomam seu caminho, Regiane fica sozinha no barraco, já tendo desenvolvido e revelado ao pai sua sexualidade.

A chegada de Madalena, a nova vizinha, fará Regiane sair de sua zona de conforto. Gradualmente, as duas se aproximam afetivamente, dando origem ao conflito identitário que se desenha com o reconhecimento do desejo de ambas. Fator complicador, Dorival é o marido de Madalena. Desconfiado da relação que as duas desenvolvem, este chega mais cedo em casa, vê Regiane deitada no colo de sua esposa grávida, ouvindo o bebê. Diante da cena afetuosa, a reação de Dorival é de violência extremada; agride e estupra a mulher e a envia para ‘uma temporada’ na casa de parentes. Em seguida, Dorival se utiliza igualmente da força que o define como homem para estuprar Regiane, a fim de ‘curar’ seu lesbianismo.

A narrativa abre, então, outro paralelo em relação à obra de Abreu: assim como em *Aqueles dois*, de *Morangos mofados* (1982), Regiane e Madalena sofrem a punição sem que tenham, até então, tido relações sexuais. Se no conto de Abreu a violência era simbólica e tênue, entendida apenas para quem lê a história, em *Triângulo*, ela torna-se palpável e grotesca. Depois dessa temporada na casa dos

parentes a que fora enviada, Madalena retorna à casa marital. É quando ela e Regiane resolvem se vingar da violência sofrida. As duas seguem Dorival e descobrem que ele se encontrava com uma travesti ruiva chamada Pâmela. Tiram fotos do encontro e o chantageiam. Diante da chantagem, Dorival é incapaz de manter os argumentos da masculinidade que mantinha pela força e sai de cena, mudando-se para a Paraíba. Depois de o enfrentarem, Madalena e Regiane formam o casal feminino de protagonistas.

Aliviadas por terem resolvido a situação conflituosa provocada pelo triângulo amoroso, somente então as duas têm relações sexuais, remetendo a *Aqueles dois* (ABREU, 1982). Encerrando a narrativa, o foco distancia-se lentamente do casal para concluir:

Quando ficaram abraçadas na cama, após todos os caminhos percorridos, se elas conhecessem Caio Fernando Abreu, com certeza se refeririam àquele momento dizendo: “Provaram uma da outra no colo da manhã. E viram que isso era bom” (FACCO, 2006, p. 89)

Se guarda algo da relação tênue de Raul e Saul, de *Aqueles dois* (1982), esse fecho narrativo remete diretamente à novela *Pela noite* (1983), transcrevendo a frase final quase literalmente, ao passo que somente adequa as referências de gênero para suas protagonistas. O trecho, que a autora utiliza como epígrafe à narrativa, é a conclusão da novela de Abreu:

Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:
— Quero ficar com você.
Provaram um do outro, no colo da manhã.
E viram que isso era bom. (ABREU, 1983, p. 210)

Assim, o conto *Triângulo* — cujo título também remete ao de *Triângulo das águas* (1983), fecha-se como um parêntese entre o masculino de Abreu e o feminino de Facco, construindo sua trama no espaço de possíveis deixado pela trama do escritor gaúcho.

Pontualmente, outras referências ao universo ficcional de Abreu surgem na trama, reforçando a ligação explicitada nos contos *Chuva*, *Diário*, *Vida* e *Triângulo*. Embora tenha trama distinta, o título do *Natureza viva* é homônimo a outro, presente em *Morangos mofados* (1982). Do mesmo modo, a epígrafe de *Lado B*,

extraída da novela *Pela noite*: “Vira o disco. Esse é ótimo.” (ABREU, conforme citado em FACCO, 2006, p. 95).

A autora se utilizará ainda de outros recursos textuais a fim de construir suas narrativas: uma narradora quase sempre em 1ª pessoa, que atribui o tom de relato às tramas com possibilidade de retomada ou desenvolvimento, a exemplo de *Subida em Santa Tereza*, que se desdobra em *Virtude*, único conto com temática histórica do livro. Tais desdobramentos podem também ocorrer entre os contos *Café da manhã e Chuva*; *Café da manhã, Lado B e Mangas* e/ou entre *De mel de melão e Ausência*. Estes procedimentos sugerem a possibilidade de leituras espelhadas e concatenadas entre o passado e futuro e auxiliam o enredamento das histórias, que se remetem de modo tênue e aprofundam os sentidos propostos nos textos, reforçando a presença que Abreu exerce nas histórias e, conseqüentemente, sua importância para Facco como *precursor*.

Mais do que valer-se do *espaço dos possíveis* (BOURDIEU, 1996, p. 122) deixado por Abreu, filiando sua escrita à do *precursor*, Facco desenvolve, em *Lado B – Histórias de mulheres*, outra face da literatura homoafetiva, fazendo-o a partir de um local marcado de teórica, respaldado pela publicação do estudo *As heroínas saem do armário – Literatura lésbica contemporânea* (2003), fortalecido pela publicação na Editora GLS, especializada em literatura para o público homossexual. Ao construir o reflexo feminino das tramas a fim de preencher os espaços discursivos sobre a homoafeição feminina, então, a autora irmana-se a Abreu, valendo-se de seu discurso de aceitação e reconhecimento identitário bem como do lastro acadêmico que a partir das obras de Abreu se produziu.

f) *Vésperas*, de Adriana Lunardi

Para compor os contos de *Vésperas* (2002), Adriana Lunardi usa como mote os últimos momentos da vida de nove das figuras mais emblemáticas do cânone ocidental: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina Cesar, Collete, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa, ora reconstruindo suas vozes, ora ponto em cena um narrador observador, responsável por comunicar os acontecimentos.

O conto em que trata de Ana Cristina Cesar, *Ana C.*, a autora se vale de informações biográficas da relação da escritora com Abreu, preenchendo um espaço

nela deixado em branco. Nos anos 1980, conforme relata Abreu em suas cartas, Ana Cristina Cesar teria, de modo abrupto, o expulsado de sua casa na noite em que se comemorava o aniversário dela, cortando relações com ele a partir de então. Abreu narra o episódio em carta endereçada a Jacqueline Cantore:

Depois que falamos, eu e você, a noite do aniversário de Ana C., aconteceram *coisas*. Te conto.

[...]

Ana: “o que está acontecendo entre você e T.?” Eu: “achei ele ótimo, só isso”. Ana: “vocês vão se ver mais?” Eu: “marcamos um encontro amanhã”. Ana: “você sabe que ele vive com L. há QUATRO anos?” Eu: “sei, ele me disse”. Ana: “me permite um conselho?” Eu: “pode ser”. Ana (fremente): “não vá a esse encontro”. Eu: “sinto muito, mas vou mesmo”. Ana: “Então, por favor, retire-se imediatamente”. Eu: “você está me expulsando”. Ana: “estou”. Eu: “então tchau e feliz aniversário”. Corta pra mim, na chuva, caminhando horas perdido no fim do Leblon sem achar táxi nem ônibus nem viv’alma. (ABREU, 2002, p. 56, destaques do autor)

O rompimento dos dois — pouco tempo depois ela terá cometido suicídio — será retomado pelo narrador instituído por Lunardi em *Ana C.* No conto, o narrador, portador de HIV, está sendo internado mais uma vez, a terceira no ano, em uma noite de fevereiro que ainda consegue observar enquanto é colocado na ambulância: “Antes de as portas se fecharem, levanto com pesar as pálpebras para o céu azul de fevereiro” (LUNARDI, 2002, p. 43). O mês de fevereiro, em que faleceu Abreu, é um dos diversos índices que confirmam, para o leitor, sua identidade, bem como a relação estabelecida desde o título do conto, *Ana C.*, que abrevia o segundo nome da escritora como fazia também o autor em suas cartas, a que assinava “Caio F.”. Esses índices funcionarão para a leitura de modo a antecipar os eventos que sucederão no conto.

Uma série de outros indícios, além do narrador masculino HIV positivo falecido em fevereiro e amigo de Ana C. será posta em cena a fim de garantir a ligação à imagem de Abreu, incluindo citações a Audrey Hepburn e Zelda Fitzgerald e a lugares recorrentes na prosa — ficcional ou não — do escritor: Av. Getúlio Vargas (RJ), Boulevard Raspail e St. Germain des Près (Paris), R. da Consolação (SP). É quando dentro da ambulância que o narrador pensa com saudade em seus lugares preferidos no mundo:

Uma improvável esquina entre as palmeiras da avenida Getúlio Vargas e o Boulevard Raspail até Saint-Germain des Près. O passeio pela Castellana, esticando o pescoço para os arranha-céus da

Broadway. Depois os tijolos vermelhos de Portobello Road, as nove curvas da Cândido Mendes e a descida impiedosa até Montego Bay continuando pela Consolação. Agora Corrientes de madrugada e o atalho florido que leva àquela praça minúscula do centro de Praga, onde as crianças ainda pulam amarelinha. (LUNARDI, 2002, p. 45)

Tendo revelado a identidade do narrador, restará ao leitor concluir que o conto subverte a ordem até então estabelecida pelo volume, de narrar as vésperas de escritoras ocidentais, colocando em seu lugar um escritor que, sabe-se, também faleceu. A frustração que Lunardi impõe a seu leitor com a revelação do final da história será, contudo, compensada pela continuidade da leitura, indicando tratar-se de um texto de caráter duplo que “[...] sempre conta duas histórias”, conforme menciona Ricardo Piglia (2004, p. 89).

Quando chega ao hospital, depois do périplo de ambulância pela cidade, o narrador recebe a medicação e adormece/delira:

É tarde, muito tarde. Estarei delirando ou um coelho branco passa correndo sobre minha barriga? Já não consigo conservar os olhos abertos. Foram tantos os sedativos que algum deve estar fazendo efeito. Vislumbro apenas um pedaço da sala de Alice, que corre estabanada assim que as portas se abrem. (LUNARDI, 2002, p. 46)

É então, entremeando a noite conturbada entre sono, espasmos e delírio que surge Ana, para conduzir Abreu pela morte, advertindo-o a abandonar “[...] o navio das palavras [...]” (*idem*, p. 49). Retratada como sábia e etérea, ela lhe ensinará que neste mundo dos mortos os corpos perdem sua materialidade. Espelho do mundo dos vivos, nele apenas os animais têm ciência da presença dos espíritos. Com ela, o narrador aprenderá o caminho através do tempo e do espaço, agora refratários. Ambos voltarão à emblemática praia do Arpoador, local central para a geração dos anos 1980, onde funcionava então a casa de espetáculos Circo Voador:

Em um instante estamos nas pedras do Arpoador. É dia. No mar, os surfistas cavalgam as mesmas ondas, e estas, por sua vez, nunca desistem da idéia de tomar de volta a fatia roubada de seu território. Céu e oceano perdem-se em azuis de todas as profundidades, enquanto os banhistas se rendem ao culto pagão do sol. Uma paisagem que nunca cansarei de enxergar. Ana C. assente com o olhar, confirmando que acabo de experimentar o primeiro gosto da eternidade. (*ibidem*, p. 52)

Ana ressurgue sempre que o narrador desfalece e antes de ele ser ressuscitado pela equipe, até que permanece, e Abreu, como indicado no início da trama, falece:

Quando as portas se abrem, os aparelhos que me monitoram começam a apitar ao mesmo tempo. O enfermeiro arranca a máscara de oxigênio e cola sua boca na minha. Penso que sempre desejei acabar-me em uma briga. Uma briga de faca, que nunca aprendi a manejar. Resigno-me com um beijo, expressão exata para minha biografia, e retiro-me, ao lado de Ana C., para assistir à corrida que leva meu corpo por esse corredor que nunca termina. (*ibidem*, p. 54)

O aparecimento de Ana, angelical, produz o efeito de surpresa, promovendo a reconciliação entre os dois escritores. Conforme menciona Piglia, tal efeito se produz “[...] quando o final da história secreta aparece na superfície” (2004, p. 90). Partindo de um ponto bastante distinto dos demais *pretendentes*, na fronteira entre biografia e metaficção, Lunardi opera dentro da lógica da história secreta e, apresentando a narrativa hipotética do último dia de Abreu, estabelece para Ana Cristina Cesar o papel central da trama, responsabilizando-a por conduzi-lo à eternidade.

Desta forma, o conto *Ana C.* se apoia na materialidade textual tanto da obra de Cesar quanto de Abreu, requerendo, para compreensão da obra, o conhecimento do *código comum* mencionado por Hutcheon (1985, p. 39) que, aqui, engloba a biografia dos dois escritores, sendo plenamente realizável para o leitor que conhece a ambos, embora essa seja uma fronteira ficcional muito tênue e o efeito de sentido do conto mantenha-se, em parte, desconhecido para o leitor desmunido destas referências.

Atentando para o que nos diz Roland Barthes, a autora assume o *risco* (BARTHES, 1977), de desenvolver e apresentar uma alternativa ao discurso primeiro de Abreu, utilizando sua biografia para conduzir a narrativa que se origina dessa escolha, permitindo que esta passagem seja lida como um trabalho consciente no espaço dos possíveis (BOURDIEU, 1996, p. 122).

* * *

O trabalho realizado pelos autores acima elencados, Pedro Stiehl, José Valdemar de Oliveira, João Batista Ferreira, Marcelo Moutinho, Lucia Facco e Adriana Lunardi, nos quais se buscou observar os aspectos fundamentais em relação à obra do precursor, em relação ao aspecto a que nomeamos como Escrita no espaço

dos possíveis, demonstra profundo conhecimento, por parte dos *pretendentes*, da obra de Abreu, tomado por eles como figura de proa.

Essa relação com o *precursor* acontece e manifesta-se em diferentes níveis nas obras acima destacadas. Para as obras de Pedro Stiehl e Marcelo Moutinho, o enredamento nas de Abreu é parcial, como buscamos demonstrar nos itens “a” e “d” deste tópico. Deste modo, os *códigos comuns* entre produtor e leitor podem conter, ou não, as leituras das obras do *precursor*. No segundo caso, a compreensão dos textos não será prejudicada. Tal não ocorre em relação às produções de José Valdemar de Oliveira, João Batista Ferreira, Lucia Facco e Adriana Lunardi, contudo. Para o universo ficcional retratado por Oliveira, os personagens e a ambientação noturna de Abreu, indicado por Moriconi como criador de uma imagem definitiva para a noite paulistana (MORICONI *in* DENSER, 2001, p. 09) se tornam fundamentais, ao passo que o autor as transpõe para a noite recifense, fato que estende as fronteiras geográficas da modernidade literária indicada nas obras de Abreu a fim de apresentar a novidade de seu empreendimento em um ambiente marcado por narrativas de cunho folclórico.

Ao tomar Abreu como seu avalista, marcando paratextualmente o volume de contos que traz à baila, João Batista Ferreira também o estabelece como essencial em sua ficção. O processo de filiação direta que se constrói através dos espaços possíveis e pela filiação paratextual do volume indica o leitor ideal de *O doce vermelho das beterrabas* (2006) prioritariamente como o leitor que reconhece o *habitus* literário presente na prosa de Abreu, continuada então pelo *pretendente*.

A relação entre escrita masculina e escrita feminina marca a relação entre as ficções de Abreu e a prosa de Lucia Facco e Adriana Lunardi, valendo-se, ambas, do espaço afirmativo construído por Abreu em relação aos discursos de gênero. Ao apresentar uma Ana Cristina Cesar consciente e imaterial, Lunardi se remete à imagem autoconstruída por Cesar, referendando seu discurso a partir do olhar de Abreu, que, valendo-se do sistema de pares, também a apresentava como figura primordial da escrita de sua geração. Abreu, aliás, relacionava-se de forma prioritária com as escritoras de seu tempo: de Clarice Lispector, modelo declarado de escrita (SILVA DIAS, 2010), a Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles, estabelecendo-as como *precursoras* reconhecidas de seu processo criativo.

No tocante a *Lado B – histórias de mulheres* (2006), de Facco, em que há marcadamente a intenção de valorar os relacionamentos lésbicos, a existência de uma

rede discursiva relacionada a vertentes da sexualidade humana de e em torno de Abreu, conforme apontado no Capítulo II, tendem a auxiliar no processo de compreensão das histórias e de aceitação das personagens e tramas ali apresentadas. A prosa de Facco atua também no sentido de conduzir à cena mulheres que transitam do subjugo masculino à condição de sexualmente autônomas, seres capazes de lidar com os seus sentimentos. Deste modo, irmana-se a Abreu, impondo-se como seu duplo feminino, ao retratar, como o *precursor*, indivíduos autônomos e capazes de lidar com sua condição sexual sem intervenção do mundo exterior.

O grau de consciência sobre a obra do *precursor*, de acordo com Bourdieu, é característica diferencial entre o escritor definido pelo teórico como “consciente” e outro, caracterizado como “ingênuo”:

O que separa o escritor “consciente” do escritor “ingênuo” é, com efeito, que domina suficientemente bem o espaço dos possíveis para pressentir a significação que o possível que ele está em via de realizar arrisca-se a receber seu relacionamento com outros possíveis, e para evitar os encontros indesejáveis, capazes de deturpar-lhe a intenção. (1996, p. 122, grifos nossos)

Logo, como escritores *conscientes*, os *pretendentes* apresentam intrincadas relações de intertexto com as obras primeiras, em suas narrativas, operação através da qual se vislumbra o *habitus* vigente, especialmente identificado por eles na obra do *precursor*, que contribui para o processo de compreensão da prosa dos autores que buscam o espaço dos possíveis deixados por Abreu.

3.2.1.2. Espaços referentes

Em suas inúmeras obras, Caio Fernando Abreu abordou, de modo singular, temas ligados ao relacionamento humano na contemporaneidade, à sexualidade humana — especialmente no que diz respeito à compreensão da homossexualidade, e da violência oriunda do período de Ditadura Militar. Tais temáticas contribuíram para a construção de um espaço discursivo particular, reforçado pelas leituras teóricas produzidas e em curso de produção, conforme buscou-se apresentar no Capítulo II – *Caio Fernando Abreu: autor e obra no campo literário brasileiro*.

Neste espaço, buscamos demonstrar como Álex Leilla e Arturo Gouveia, ambos produtores ocupantes de posições privilegiadas no campo, Doutores em Letras

e que buscam reconhecimento na qualidade de produtores de obras literárias, valem-se do escopo produzido pelo discurso literário de Abreu e por aquele produzido pela crítica a partir de sua obra, como elementos de qualificação das temáticas que abordam nas novas produções que apresentam, retomando temáticas sociais relevantes — violência, homossexualidade — de acordo com os discursos apresentados pelo *precursor* Abreu, bem como por sua crítica. Valendo-se deste mecanismo, atrelam suas narrativas às do *precursor*, de modo que a homossexualidade e a violência sejam vistas não de modo autônomo, mas como conceitos oriundos da obra do *precursor*, que se impõem entre os textos dos *pretendentes* e a compreensão pretendida de tais temáticas.

a) *A farsa dos milênios*, de Arturo Gouveia

O projeto de *A farsa dos milênios* (1998) integra diversas subtramas do volume em uma mesma narrativa, que teria sido recebida pelo correio, conforme explicado no prólogo ao volume, jogo de luz e sombra em que uma voz narradora crítica reflete sobre o prólogo que acompanhava o volume enviado pelo correio, subtitulando-o “a vida como ela desé” (GOUVEIA, 1998, p. 11). A partir deste prólogo, que omite o que seria a verdadeira introdução ao volume e instala dúvidas sobre a autoria dos textos que o seguem, abre-se um primeiro nível diegético, do qual os demais contos aproximam-se ou se distanciam, pertencendo à subtrama estabelecida pelos personagens que orbitam o colégio religioso Vaticano, em João Pessoa.

As subtramas que compõem o segundo nível do volume, centradas no colégio, envolvem a vingança do professor Davi, demitido por pressão do aluno Iemo, filho do poderoso Gutemberg Saveiro e diversos outros episódios de violência com que a família do aluno e seu círculo de poder resolvem seus problemas, desenvolvidas de modo independente e complementar nos contos *O bem do mar*, *A caminho da gruta*, *Um terço de óbulos*, *Mr. Methal*, *Os cães e os cavalos* e *O melhor dos mundos*. A narrativa que apresenta os episódios de violência extremada fazem referência intencional à obra de autores como Rubem Fonseca, Umberto Eco e Anthony Burgess, de modo a provar que a violência prepondera e que não houve evolução na humanidade, que se estabelece como tese central do livro, daí a farsa que se sucede durante os milênios.

A violência física e explícita desta subtrama, que se alinha a um forte apelo ao herético e a uma linguagem percebida *grosso modo* como vulgar, serão abrandadas à medida em que o fluxo de consciência quase delirante dos primeiros contos cede espaço a uma voz mais realista, transição marcada pelo conto *A farsa dos milênios*, em narrativas que se ligam diretamente ao nível diegético estabelecido no prólogo, sem relação de dependência com os personagens do Colégio Vaticano. A ficção de Abreu surge, nesse panorama, por seu aspecto de violência simbólica, no conto *Kitaro para Magá*. Viquinho, o narrador-protagonista abandonado pela namorada, Magá, a quem dedica as músicas do compositor japonês Kitaro, será o responsável direto por tal referência.

A caótica relação entre Viquinho e sua namorada Magá, pontuada pelo consumo de entorpecentes, é desgastada pela presença de uma vizinha, Dona Golbéria⁸⁰, viúva que passa os dias escutando “suas musiquinhas de quinta” (*idem*, p. 137), entre o que se destacam duplas sertanejas, que escuta em alto volume, representação da *arte média* de que nos fala Bourdieu. Com predileções culturais divergentes do casal vizinho, Viquinho e Magá, cujo gosto musical está entre a MPB e os clássicos, entendidas como *arte erudita*, Golbéria desperta ódio por parte de Magá, que insiste que para que o namorado a mate. Ele, relutante, verá sua parceira partir sem tomar a decisão de levar o assassinato a cabo, e o fará quase por acaso, no encadeado coincidente de ações que sucedem a partida de Magá. Quando o protagonista sai em busca da parceira, tentando contê-la, cruza com a vizinha no corredor do condomínio e a convida a entrar:

Quando ia sair atrás de Magá, a velha vinha saindo do ninho dela. Parecia uma limpadora de pocilga, o cérebro cheio de pinicos, e no entanto sorria. Disse que ia comprar ingressos pro show de um tal de Príncipe e perguntou pela namorada:
— Já foi. Mas deixou dois discos pra senhora. Pode entrar, dona Golbéria, a casa é sua. (*ibidem*, p. 138)

A mentira que conta, mencionando que Magá havia deixado dois discos para a viúva, faz com que ela entre no apartamento do casal. Uma vez dentro da residência, Viquinho a agride até que ela desmaie. Enquanto D. Golbéria está desmaiada, ele preocupa-se em escolher uma música para aplicar a lição na velha senhora. Entre um sem número de referências de sua predileção, escolhe *Caravansary*, música do

⁸⁰ Clara alusão ao General Golbery do Couto e Silva (1911-1987), criador do Serviço Nacional de Informações e figura de destaque do período ditatorial.

compositor japonês Kitaro e de predileção musical de Magá. Ainda amarrada, coloca a senhora estirada na cama, com duas caixas de som ligadas, em alto volume, comprimindo sua cabeça. Ao analisar o corpo da velha senhora e perceber seu estado, evoca o personagem Sargento Garcia, do conto homônimo de Abreu, ao fazer referência ao falecido marido da vizinha:

Tirei a velha da cadeira e botei na minha cama. O corpo dela era de quem tinha trepado com Miquerinos. Pelanca sobrando, como se nunca tivesse feito exercício com o coronel. Vai ver que o coronel era distribuidor de bozó e arrotava grito pros soldados, como aquele sargentão de Caio Fernando Abreu. (*ibidem*, p. 140)

De modo didático, o narrador busca caracterizar o falecido marido da vizinha como alguém “distribuidor de bozó” e que “arrotava grito pros soldados”, externando a brutalidade com que, considera, o coronel exercia suas funções. É somente depois de tal caracterização que o autor faz uma referência ao personagem de *Sargento Garcia* (1982), mencionando que supunha tratar-se de alguém “como aquele sargentão de Caio Fernando Abreu”. O texto opera em dois sentidos: remete a Abreu, indicando que novos sentidos possam ser acessados, ao mesmo tempo em que apresenta uma breve caracterização do personagem rude e ambíguo que o leitor encontrará no texto do precursor, preenchendo assim as lacunas de sentido sem a necessidade de que o leitor acione de fato o texto a que remete para preenchê-los, garantindo que a leitura continue sem sobressaltos.

O mecanismo utilizado no texto caracteriza tal passagem como *espaço saturado*, tal como Roland Barthes os descreve em *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1977, p. 22). Para o teórico, a saturação do espaço funciona no sentido de qualificar indivíduo retratado, referindo-se a:

[...] a uma característica, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia, a informações, que servem para identificar, situar no tempo e espaço.⁸¹ (*idem*, p. 23, tradução nossa)

e poderia, em primeira análise, ser suprimida ou substituída por qualquer outra, sem que houvesse prejuízo à economia narrativa. Portanto, ao qualificar a referência, remetendo o leitor à figura do sargento apresentado por Abreu em *Morangos*

⁸¹« ... à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère (par exemple de suspicion), à une philosophie, à des informations, qui servent à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace. ».

mofados (1982), indica os modos de preenchimento da significação pretendida para o trecho.

Garcia, o sargento a que *Kitaro para Magá* (1998) remete, talvez seja, ao fim e ao cabo, o personagem psicologicamente mais frágil de *Morangos mofados* (1982). O militar, referência tardia dos abusos cometidos no período ditatorial, é encarregado de recepcionar os recrutas, e vexa-os, expondo características físicas e psicológicas durante a seleção pela qual é responsável. A ambiguidade do personagem se faz logo notar, quando ele aborda, já fora do quartel, o recruta Hermes, que descia a rua até a parada do bonde. Garcia será responsável por iniciar sexualmente o garoto, em uma cena que se aproxima ao estupro, embora Hermes se deixe persuadir e levar pelo sargento, sendo conduzido à experiência sexual frustrante que o fará sentir-se “[...] cheio de uma alegria tão maldita que os passantes jamais compreenderiam.” (ABREU, 1982, p. 86).

Voltando a *Kitaro para Magá*, a referência a Garcia e à sua personalidade ambígua justifica a desolação amorosa pela qual, aparentemente, passava D. Gobéria, denotando que a senhora mantinha um casamento de aparências com o marido militar, fato que justificaria sua amargura e as tantas “músicas ruins” que passava o dia a escutar.

A identificação promovida entre o falecido coronel e o Sargento Garcia, de Abreu, estabelece neste segundo o papel de decodificador da violência simbólica pela qual teria passado D. Golbéria durante o relacionamento com o falecido marido, aprisionada em uma relação opressora, ao passo que seu marido desfrutaria de sua condição masculina e dominadora, ressaltada pela pertença ao Exército. A violência simbólica que sofre a vizinha continuará até a sua morte, provocada pela intenção “educativa” do narrador. Depois de ligar a música que havia escolhido, Viquinho sai de casa, retornando apenas tarde da noite. Quando volta, depara-se com diversas reclamações no condomínio por conta da música estridente que ainda ressoava. Entre as caixas de som, a viúva “[...] tinha travado geral, como um 286. Mas tinha morrido de emoção, com harmonia oriental nos ouvidos.” (GOUVEIA, 1998, p. 142). Depois de se livrar do cadáver, enterrando-o em um local ermo da cidade, volta para casa e encontra Magá a sua espera. Viquinho não contará à parceira sobre o assassinato, mantendo para ela a aparência passiva que o caracterizava no começo da narrativa, quando se negava a cometer o crime.

A indicação literária realizada pelo narrador de *Kitaro para Magá* garante ao leitor atento às referências do conto a adição de sentidos ao texto, costurados pelas referências à violência que transpassam o texto de Abreu, e como que à guisa de recompensa, possibilitam a leitura do falecido coronel como uma figura ambígua e que esconderia sobre a aparência imponente, tal qual Garcia, uma sexualidade frágil e mal definida. Logo, frente ao conjunto de *A farsa dos milênios*, o conto *Kitaro para Magá* integra a argumentação proposta na medida em que oferece a face gratuita e inesperada da violência, acessada através do personagem Garcia, de Abreu. Neste sentido, enquanto a violência física e brutal é expressa pelas citações a Rubem Fonseca, Umberto Eco e Anthony Burgess, o texto de Gouveia estabelece para a obra de Abreu a vertente simbólica das relações de violência, estabelecendo o texto do *precursor* como representação exemplar deste modo de violência, particularizando-a, portanto.

b) Henrique, Álex Leilla

A prosa de Álex Leilla guarda menções à persona de Caio Fernando Abreu nos livros de contos *Urbanos* (1997), *Obscuros* (1999) e *Henrique* (2001), conforme indica o serviço *Google Books*⁸². Contudo, em respeito aos acordos de direitos autorais que possui, o serviço não permite visualização de trechos, de páginas ou da obra completa dos volumes *Urbanos* e *Obscuros*, não sendo possível localizá-los em acervos de bibliotecas ou centros culturais a fim de se verificar o contexto específico em que tais citações ocorrem. No primeiro dos volumes, *Urbanos*, parece haver alusão a um relacionamento que chega ao fim: “*A condição humana é inocente** sem ti, os livros do Caio tremem, desfigurados na minha mão.” (1997, p. 82, destaques do original). Em *Obscuros*, a indicação é ainda mais vaga, não sendo possível verificar o interlocutor a quem o narrador se dirige: “Naja? Você não entendeu. Ah, não vou explicar, leia Caio Fernando Abreu: *Pequenas epifanias*.” (1999, p. 88, destaques do original), em que pese seja possível aventar que as indicações por parte do narrador também tragam Abreu como referências centrais no trato de temas específicos. Aparentemente, no caso, os relacionamentos amorosos contemporâneos.

⁸² Em ambos os casos, o acesso se deu através do link <https://books.google.com/bkshp?hl=pt-BR&tab=pp&ei=X9SCVp3hJYWHwgSPyoEI&ved=OEKkuCBEoDw>. Acesso em datas variadas.

Em *Henrique* (2001), Álex Leilla dotará o texto de referências aos discursos ficcionais de Abreu, evocados por seus personagens como representações ideais do relacionamento homossexual, um dos temas abordados na obra. O romance apresenta a narrativa *in ultima-res* de Henrique, o protagonista, que assume em primeira pessoa a narrativa, evocando episódios desordenados de sua vida a partir do acidente em que falece. Iniciar a narrativa postumamente, concedendo voz a esse indivíduo que se revelará inerte, é a prerrogativa para tornar claro o jogo de papéis instituídos socialmente que será criticado pela obra:

Escorregou, de repente a porra da mão escorregou da marcha, escapou do pé o freio, caminhão entrando no céu-retrovisor-em-mil-pedacinhos-incolores, bonito isso tudo pelos ares, como toda essa desgraça foi me acontecer? Pedra invadindo o meio dos cabelos issszzzzzaargh!-jesus-filho-de-maria-e-de-josé! É, porra-não-queromorrer-assim-não-minha-vida [...] (LEILLA, 2001, p. 05)

Não tendo mais nada a perder nem podendo ser reprovado pela família, Henrique exporá postumamente sua falta de iniciativa e seu completo alheamento social. O narrador é criado em uma família provedora e dotada de meios financeiros, garantindo a ele uma vida tranquila, com um avô que custeia todos os seus caprichos, incluído um apartamento na Zona Sul carioca, escolhido entre os diversos possuídos pelo patriarca. Diante desta situação privilegiada, ele busca, em vão, estabelecer relações conflituosas, mas é sempre compreendido pelos familiares e pelo namorado. Coleciona reportagens sobre a condição homossexual, mas não vivencia conflitos sociais porque sempre andou de carro. Do mesmo modo, nada põe em cheque sua sexualidade, construída a partir do afeto que mantém desde a infância com Vic, que acaba por se tornar seu namorado. Sem contatos sociais edificantes, resta-lhe dialogar com os exemplos literários que possui, idealizando os relacionamentos pessoais e afetivos que neles encontra.

A chave para compreender a anulação e as contradições de Henrique está justamente em Vic, seu namorado e seu oposto. Enquanto Henrique é um personagem plano quase caricato, Vic guarda as relações de complexidade do casal. Vindo de família pobre, Vic estudou e domina francês e alemão e registra desempenho escolar acima da média, fatores que lhe garantem uma bolsa de estudos na Alemanha, apresentando sempre progressos em relação à sua condição. Enquanto isso, Henrique, que aprecia “naturalmente” a alta cultura — que na verdade lhe é

transmitida pela família, que a indica como única possível —, não lê ou fala senão português e permanece inerte, à espera de uma ligação do namorado no período em que se mantêm afastados.

Oprimido por essa situação ambígua, Henrique encontra em sua morte a motivação para expor suas opiniões reprimidas e, ao fazê-lo, revela suas predileções e seus dilemas. Logo de início, a percepção de que está morrendo o leva a questionar: “[...] *mas por quê, Jesus, por quê, se nem era mês de agosto ainda!*” (*idem*, p. 05, destaques do original), apropriando-se de agosto como símbolo emprestado de Abreu para indicar um período de dificuldades — fatídico, neste caso —, do mesmo modo que ocorre na prosa de Ferreira (*cf.* item 3.2.1.1 c). Na ficção de Leilla, porém, as referências são acompanhadas de notas de rodapé identificando seu autor, tornando-as claras, o que impediria a transfiguração irônica das citações e preenche as lacunas que, de outro modo, seriam estabelecidas no texto, desautorizando uma leitura paródica (HUTCHEON, 1985) das mesmas. No total, 23 citações de que se apropria o narrador são direcionadas a seus autores.

Em outros momentos durante a narrativa, a nota de rodapé é substituída pela citação direta no texto, momentos em que o narrador evocará a prosa e a persona de escritor de Abreu — entre outros — a fim de explicar suas opções pessoais e desejos. Deste modo, explicita as referências de homossexualidade que possui, mundo idealizado que será inacessível para a realidade do narrador. Fazendo uso de analepses, Henrique passa, a partir de seu falecimento, a abordar diversos aspectos de sua vida e de seu círculo social, evocando-os não necessariamente por ordem cronológica ou de importância, mas de acordo com o entrelaçamento dos fatos em sua memória — assim como em *Ana C.*, de Adriana Lunardi, o tempo não tem mais importância —, sempre voltando aos episódios de seu acidente e enterro. Em meio a seus questionamentos e suas tentativas de compreensão pessoal, surgem diversas outras referências culturais:

Proust, André Gide, Jean Genet, Cocteau & Radiguet, García Lorca, Gore Vidal, Rimbaud & Verlaine, Thomas Mann, Allen Ginsberg, Hubert Fichte, Tennessee Williams, Caio Fernando Abreu. Nada. Só o seco descendo, regurgitando na garganta. Sobretudo Gide! André Gide, Morrissey e Caio Fernando Abreu. Oscar Wilde eu não aguentava mais, dei todos para o Vic. (LEILLA, 2001, p. 61)

As temáticas abordadas pelos produtores elencados por Henrique é o que une as referências do narrador, formando algo como um cânone *queer* internacional e multicultural. Em tais autores e obras, que estabelece como referências centrais para o assunto, Henrique buscava resposta para os questionamentos sobre sua homossexualidade.

Para o narrador, tais referências deveriam fornecer explicações sobre as divergências entre o livre exercício da homossexualidade em seu mundo e o exercício conflituoso vivido por Vic. Sem encontrar as respostas que busca, o narrador observa, logo em seguida, que “Como nunca me faltou dinheiro, humilhações não viriam me aumentar o vômito. Delas, eu só sabia por intermédio de revistas ou jornais, nos quais as vítimas protestavam.” (*idem*, p. 61-2) e abandona as leituras. Para ele, a boa condição financeira de sua família é ao mesmo tempo reconfortante e tolhedora, impedindo-o de viver experiências sociais diversas das suas e constatar o desequilíbrio social que vitima seu namorado. Ao abandonar os livros e discos dos produtores mencionados, entregando-os a Vic, o narrador demonstra viver em uma esfera independente da sociedade, onde conflitos pessoais são anulados pela bonança financeira.

Ainda que não forneçam as respostas esperadas por Henrique, os discursos homoafetivos produzidos por Abreu serão evocados novamente, desta vez como perspectiva de evasão do mundo circundante:

Pensar, eu sempre pensava, entre passos e olhares lentos da varanda pro quarto, que podia abrir um conto de Caio Fernando Abreu e penetrar outros mundos. Aquele clima de prisma que só as construções ou a voz de quem nos ajuda inventar e alargar, diariamente, o mundo, conseguem ter. (*ibidem*, p. 117)

Entre os novos mundos cujo acesso se torna possível através da leitura, se estabelecem as relações de descoberta individual e conflito social apresentadas por Abreu nas diversas obras que tratam da homossexualidade, desde o afeto tolhido vivido pelos adolescentes Maurício e Bruno, em *Limite Branco* (1970) até a releitura de *Dom Quixote* apresentada na peça *O homem e a mancha* ([1996] 2009), que explicita os dramas vividos por um portador de HIV frente a uma sociedade intolerante. Embora diversas, as duas citações à obra de Abreu demonstram reconhecimento aos discursos tecidos pelo *precursor* sobre a homossexualidade, cujas discussões auxiliam o narrador na tomada de posições em relação ao tema.

No mesmo sentido, a identificação com os discursos sobre homossexualidade compreendidos por Abreu influirá na escolha de um novo parceiro sexual. Depois de ler uma carta endereçada por Vic a um amigo, de que ele era o assunto principal, Henrique sai pela cidade e encontra um conhecido:

Encontrei um ex-colega de faculdade dele, carregava uma porção de livros, panfletos, apostilas.
A linguagem da carta me pôs em erupção. Gostaria de descobrir tantas cidades com ele e estava ali no Rio conversando com seu ex-colega sobre cigarros e literatura. Na penumbra das árvores cariocas. O cara gostava como eu de Marlboro e Caio Fernando Abreu, cheirava fortemente a jasmim e se dizia louco pra sair do Brasil (LEILLA, 2001, p. 199)

Nesta última passagem citada, típico *espaço saturado* descrito por Barthes (1977, p. 23), o nome do gaúcho funciona para qualificar o indivíduo que atrai as atenções do protagonista, fator de identificação cultural que comunica a Henrique os gostos literários do parceiro, possibilitando a ambos a continuidade do contato. As referências culturais primordiais, representadas neste contato inicial por Abreu, servirão de mote para que ambos continuem juntos, passando a discutir também Clarice Lispector, Renato Russo, Cazusa e Morrissey, contribuindo para a percepção de uma “cultura especificamente “gay” ou “queer””, conforme apresentada por Arenas em *Utopias of Otherness* (2003). As opiniões do narrador do romance aproximam-se das observações críticas do teórico, que em seu trabalho menciona Abreu como “[...] parte integrante de uma cultura especificamente “gay” ou “queer” que se refletia na literatura, no cinema e na música em diversas partes da Europa, América Latina e especialmente na América do norte [...] (p. 45, cf. nota 41), a partir de que se estabelecem “[...] pontos comuns de referência para a discussão internacional de temática “gay” ou “queer”” (*idem*). Pellegrini (1999) virá ao encontro de Arenas (2003) ao afirmar que, nos escritos de Abreu, “[...] a fala homossexual é tema da maior relevância [...]” e configura “[...] “descentramento” em relação à fala dominante, geralmente masculina e heterossexual.” (p. 63).

A citação a Abreu também é carregada de afeto no episódio que retrata a morte do pai de Henrique por insuficiência pulmonar. Embora pareça algo desconexo, esta referência contribui para a percepção de um indivíduo que prefere “naturalmente” a “alta cultura”: “Ele morreu no dia 11 de setembro, um dia antes do aniversário de Caio Fernando Abreu.” (LEILLA, 2001, p. 162). Tal menção, aproximação forçosa de

eventos em datas, na realidade, díspares, poderia ser substituída por qualquer outra informação sobre um evento ocorrido na mesma data, como, por exemplo, informações sobre o clima do dia ou a morte de outra figura célebre. Ganha em força e importância justamente ao passo que não é, e justifica-se pelo afeto que sente o narrador tanto pela figura paterna quanto por Abreu, a quem, desta forma, também se atribui o mérito de formador das opiniões do narrador, atributo principal da figura paterna que a partir de então não estará mais presente.

Do mesmo modo que em *A farsa dos milênios* (1998), de Arturo Gouveia, que representa a violência através de índices contidos nas narrativas de Abreu, as indicações do narrador de *Henrique* — e aparentemente dos demais narradores de Leilla — indicam o caminho para a compreensão do indivíduo retratado no romance, motivando a oposição central entre a vida sem dificuldades — e aparentemente vazia — do protagonista em contraste com a plenitude de conflitos e experiências vivenciados por Vic, o namorado, conflitos que também se fazem presentes como modelos, na obra do *precursor*. Desta forma, as menções à homossexualidade conforme retratada em Abreu indicam um mundo — duplamente ficcional — que, para Henrique, está além de suas possibilidades, uma vida que poderia ter sido, mas foi interrompida pelo acidente com que a narrativa se inicia.

* * *

Acessar o temário social — a violência simbólica, para Gouveia (1998) e a homossexualidade, para Leilla (2001) e o modo como tais temas são caracterizados em Abreu — direcionando o leitor às obras do *precursor*, é o procedimento a partir do qual os pretendentes acima elencados, agentes especializados do campo em busca de reconhecimento enquanto produtores culturais, indicam as relações que estabelecem com seu *precursor*. Já presentes no conto *Por um cristal partido*, de Pedro Stiehl (2006), que cita as experiências sexuais do *Pequeno monstro* (2010) com seu primo a fim de representar as experiências sexuais de sua personagem (cf. item 3.2.1.1 – a), em Álex Leilla e Arturo Gouveia tais referências se intensificam. Compreendidas como *espaços saturados* (BARTHES, 1977, p. 23), as referências poderiam ser substituídas pela menção a quaisquer outras obras ou produtores que, de fato, se fazem presentes nas narrativas. Contudo, nas produções acima apresentadas, mais que espaços saturados, as menções a Abreu são vetores para a

compreensão dos conceitos apresentados e nela funcionam como *índice* (BOURDIEU, 2013, p. 161), e revelam a carga simbólica específica a partir da qual o leitor deve partir para acessar os sentidos das narrativas e compreender os temas nelas apresentados. Esta relação denota lealdade ao *precursor* por parte dos *pretendentes*.

A especificidade das referências que figuram nas obras de Gouveia e Leilla são marcas distintas da leitura dos personagens, posicionados como narratários de Abreu, bem como de seus autores, agentes especializados da Academia. Neste sentido, os *pretendentes* revelam alto nível de conhecimento crítico sobre o temário que apresentam, demonstrado involuntariamente pela capacidade que seus personagens possuem de evocar referências bastante específicas, conceituando os temas abordados a partir das posições defendidas pelo *precursor* em suas obras e a tal posicionamento se harmonizando. Desta forma, além de acessar as discussões socialmente construídas em relação aos temas apresentados através da ótica de Abreu, indicando-o como ocupante de uma posição privilegiada no campo, as narrativas revelam lealdade ao *habitus* cultural do *precursor*, do qual também os *pretendentes* visam participar.

3.2.1.3. Espaços de leitura

Nos Espaços de leitura, os textos de Abreu adquirem a função de *dispositivo potencial* (COMPAGNON, 2003, p. 149) frente a que o leitor constrói um objeto coerente (*idem*), que será o resultado das leituras das obras do *precursor* através da ótica dos *pretendentes*, ambas atuando para a construção de sentidos. Correlatas à Escrita no espaço dos possíveis e aos Espaços referentes, as produções elencadas como pertencentes prioritariamente aos Espaços de leitura apresentam marcas de distinção próprias deste universo leitor, uma vez que se constituem em percepções aprofundadas de leitura dos pretendentes em relação à obra de Abreu. Já tenuamente presentes na narrativa de *Henrique*, de Álex Leilla (*cf.* item 3.2.1.3 – b), estas marcas de leitura serão aqui estabelecidas como *códigos comuns* entre *pretendentes* e leitores.

Deste modo, a leitura dos textos primeiros, de Abreu, torna-se requisito imperativo para a compreensão dos textos segundos, ou seja, é necessário que leitor e produtor compartilhem dos *códigos comuns* (HUTCHEON, 1985, p. 39) das obras de

Abreu. As produções de Wil Cabral e de Ramon Mello configuram uma operação entre leitores ideais: se constituem automeados narratários das obras de Abreu, os *pretendentes* indicam como público-alvo de suas ficções, através deste mecanismo, leitores que possuem alto grau de identificação com as obras daquele a que tomam por *precursor*.

a) O gosto amargo do seu corpo, de Wil Cabral

O volume *Triunfo dos pelos e outros contos GLS* (2000), em que se insere a trama de *O gosto amargo do seu corpo*, de Wil Cabral, é um livro coletivo, fruto de um concurso literário promovido pelas Edições Summus/GLS no começo do ano 2000. O volume engloba tanto ficções quanto relatos de pesquisa (*Meu menino lindo: cartas de amor de um frade sodomita*, de Luiz Mott, p. 108-131), apresentando os três contos vencedores do concurso seguidos por aqueles dignos de mérito e, por fim, os textos de autores convidados, organização que imprime o tom pluralista com que André Fischer o apresenta. Além das citações explícitas a Abreu no conto de Cabral, é possível aventar que ele tenha sido referenciado em ao menos outros dois textos do volume: *Violetas*, de T. Soares (p. 22-27), em que figura um cachorro de nome Caio e *Recuerdos inolvidables de Canoa Quebrada*, de Geraldo Markan (p. 132-136), que parece fazer referência a *Recuerdos de Ypacaray (Pedras de Calcutá, 1977)*. Bastante tênues em ambos os casos, as referências não permitem afirmar com segurança tratar-se de Abreu, contudo.

Inserido neste contexto, o texto de Wil Cabral direciona-se primeiramente ao público homossexual — já que a circulação posterior escapa a previsões teóricas — e mune o leitor de referenciais culturais, *uma cultura especificamente “gay” ou “queer”*, conforme menciona Arenas (2003, p. 45, *cf.* nota 41) anteriores aos quais será ocasionalmente remetido. A trama de *O gosto amargo do seu corpo* (p. 72-85), faz pensar em uma narrativa autobiográfica ou ao menos biográfica, para o que contribui a ausência do nome do narrador, aproximando-o ao produtor do texto, bem como o tom confessional adotado pelo narrador sobre as memórias que apresenta, eventos já distantes no tempo. O relato é iniciado pela chegada do protagonista à cidade de Santos e à nova escola e se desdobra, na nova cidade, do primeiro dia de aulas até o verão seguinte, quando se encerra a trama e além, quando o texto se abre em epílogo mostrando flashes da vida dos demais protagonistas. As experiências

culturais do personagem central serão fundamentais na relação dos personagens entre si e em sua relação com o mundo circundante. Além da literatura, referências à música também estão presentes no texto, contribuindo para compor o ambiente jovem dos anos 1980.

Logo quando chega à nova escola, o protagonista encontra Diana, a primeira pessoa da sua idade que “[...] já havia lido Camões, Dante e Dostoiévski, além dos clássicos impostos pela escola, mas também curti Agatha Christie e Júlio Verne.” (CABRAL, 2000, 73). Contrapondo a introspecção do protagonista, que buscava refúgio nos livros que lia, Diana é expansiva e popular e namorava Robinson, “[...] moreno, bronzeado de sol, olhos cor-de-mel, cabelos castanhos escuros e crespos, corpo esguio como o de um nadador.” (*idem*, p. 74). Com os dois, o protagonista formará um trio de amigos — e um triângulo amoroso — que passa a estudar ora juntos ora em dupla. Gradualmente, o casal de namorados opera um conjunto de transformações no protagonista:

Eles me levavam a todos os lugares legais da cidade e me apresentavam todos os amigos. Diana me convenceu a economizar dinheiro da mesada e comprar um par de lentes de contato, me deu dicas de como cuidar do cabelo e da pele. Robinson me ajudou a jogar vôlei e descobri que não era tão ruim quanto pensava. Passei a andar mais na praia, mudei minha alimentação, emagreci e ganhei um bronzeado. (*ibidem*, p. 77)

As diversas intervenções que o casal Robinson e Diana promovem no protagonista fazem com que ele deixe de considerar-se um indivíduo desinteressante e algo assexuado e passe a ver-se com olhos mais complacentes, que o levam a questionar quem seriam seus hipotéticos parceiros. Em uma das inúmeras tardes em que Diana e o protagonista estão estudando sozinhos, ela introduz o assunto e relata a história de seu namoro com Robinson, impondo ao narrador a réplica. Vendo o embaraço do amigo e as dúvidas que afloram em seu rosto, ela lhe propõe a leitura de *Morangos mofados*:

De repente ela me perguntou se eu já tinha gostado de alguém. Enrubesci e fiz que não com a cabeça. Ela percebeu meu embaraço e mudou de assunto. Quando ia embora, ela pegou um livro de sua estante e me deu, dizendo:
— Posso estar enganada, mas acho que você vai gostar desse livro. Leia e me diga o que acha.
O livro era *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. (*ibidem*, p. 77)

O protagonista, como se verá adiante, lê *Morangos mofados* e catalisa, a partir dessa leitura, os seus desejos, compreendendo-os como naturais. Um episódio entre o trio o levará a ter sua primeira experiência sexual. Chegando um pouco mais cedo que o combinado à casa de Diana, o protagonista acaba por flagrá-la com Robinson na cama. O casal se separa em função da presença do protagonista. Neste dia, a tarde de estudos de Diana e do narrador será pouco produtiva.

O narrador, que pouco a pouco se percebe apaixonado pelo amigo, não consegue mais se concentrar enquanto estuda com a amiga. Diana, percebendo o desconcerto do colega, volta a tratar de *Morangos mofados*: “Percebendo que eu não conseguia me concentrar, Diana interrompeu a lição e me perguntou o que eu havia achado de *Morangos mofados*.” (*ibidem*, p. 78). A pergunta desconcerta o protagonista, que lera o volume por sugestão de sua interlocutora:

Aquela pergunta piorou a situação. O livro do Caio Fernando Abreu havia me deixado muito perturbado. Eu sabia que gostava de rapazes, mas nunca havia pensado muito a respeito. Ao ler aqueles contos que falavam de homens que amam homens, comecei a pensar que eu era um daqueles veados, como Robinson se referia a Sérgio, o rapaz alto e magro da escola, e seus amigos. (*ibidem*, p. 78)

Na sequência, imaginando que Diana e o namorado tomassem sua sexualidade por algo negativo e risível, já que ele próprio encontrara diversas das respostas para uma sexualidade até então sublimada na leitura do livro de Abreu e na identificação dos tipos que o compõe, o protagonista desculpa-se, dizendo que não se sentia bem, e sai:

Imaginei que Diana tinha me emprestado aquele livro porque sabia disso. Imaginei que ela e o namorado deviam rir de mim pelas costas. Acabei dizendo que não estava me sentindo bem e queria ir para casa. (*ibidem*, p. 78)

Ao sair da casa de Diana, no entanto, Robinson o esperava, pedindo que o amigo o acompanhasse até sua casa. Já na casa de Robinson, o narrador tem sua primeira experiência com entorpecentes:

Ele acendeu um baseado e me ofereceu. Eu já sabia que ele curtia fumar maconha com seus amigos, mas era a primeira vez que me

oferecia. Como eu morria de vontade de experimentar, aceitei logo, esperando relaxar a tensão que estava sentindo. (*ibidem*, p. 79)

O encontro de ambos termina com a primeira experiência sexual do narrador, que relaxa e se deixa guiar pelo amigo:

Agora totalmente relaxado, deixei meus olhos passearem por aquele corpo que eu já conhecia tão bem. Num impulso de coragem, deixei minha mão pousar sobre seu peito. Ele abriu os olhos e eu fiz menção de tirar a mão, mas ele segurou com a sua e começou a guiá-la pelo seu peito, sua barriga, seu umbigo [...] (*ibidem*, p. 79)

Depois dessa tarde, os dois passam a manter um relacionamento afetivo/sexual, formando com Diana um triângulo amoroso que revela o amadurecimento psicológico do narrador, agora capaz de lidar, de modo elaborado, com tais situações sociais. Desta forma, é possível afirmar que a leitura e a citação de *Morangos mofados* e dos contos de “homens que amam homens” contribuem, junto da atuação incisiva de Diana e Robinson, para o deslocamento do narrador de uma situação de nulidade social para a de indivíduo maduro, inserido socialmente e munido de recursos psicológicos de enfrentamento de possíveis preconceitos.

As narrativas e a leitura de *Morangos mofados* operam na narrativa de chegada ao menos de três formas distintas: a primeira delas ocorre porque a oferta do livro sinaliza ao narrador, até então introspectivo, que tinha em Diana uma interlocutora com quem poderia abrir-se e apresentar suas dúvidas e seus dilemas, debatendo-os. Em sentido contrário, surge o efeito inesperado de tal sugestão, com o narrador fechando-se ao diálogo com a amiga face ao florescimento de sua paixão por Robinson, que tomará então o lugar de interlocutor oferecido por Diana. Por fim, a diversidade de experiências sexuais apresentadas em *Morangos mofados* contribui para o amadurecimento do protagonista, vez que a leitura das narrativas de Abreu é apresentada como momento catártico em relação à homossexualidade do protagonista.

Morangos Mofados traz diversas narrativas que se desdobram ao tratar da descoberta da sexualidade, da compreensão da homossexualidade e da violência social que a acompanha, conforme segue. Em *Além do ponto*, o impulso sexual do narrador é frustrado pela ausência de um interlocutor que atenda a porta depois de o narrador ter percorrido as ruas da cidade na chuva que o castigou. Em *Terça-feira gorda*, o casal masculino de protagonistas que se forma no baile de carnaval,

valendo-se da suspensão das convenções sociais libertárias do período carnavalesco, será punido por outros participantes do mesmo baile, que externam violentamente seu preconceito, agredindo a ambos. Em ambos os casos, as narrativas representam as possibilidades de violência psicológica e física a que o indivíduo homossexual pode estar sujeito. Em *Sargento Garcia*, revela-se o descobrimento sexual de Hermes, o protagonista e a violência simbólica de sua primeira relação sexual, passível de ser categorizada como estupro, sobretudo quando se lê o papel institucional ocupado pelo personagem Garcia, que poderia gerar reprimendas a Hermes em caso de negativa do convite. No texto mais simbólico do volume, *Aqueles dois*, aflora a trama romanceada de Raul e Saul, indivíduos ingênuos em relação à atração que sentem, que sofrem pelo ostracismo social que lhes impõe os funcionários da repartição em que trabalham, de que resulta o reconhecimento de ambos como um par.

A breve ilustração dos principais contos pretende tornar clara a variedade de tipos e experiências homossexuais apresentadas pelo volume. Tal variedade permite ao narrador de Cabral comparar as experiências de leitura com a sua experiência pessoal, aproximando-as de sua história por espelhamento ou distanciando-se dos textos lidos por eliminação de situações. Assim, *O gosto amargo de seu corpo* apresenta, através do leitor adolescente que narra sua história, um hipotético efeito oriundo da leitura dos textos de *Morangos mofados*, qual seja, o reconhecimento de si como indivíduo homossexual.

Para acessar tal sentido na obra do *pretendente*, importa que o leitor também tenha as obras de Abreu em seu repertório de leituras — bem como a outras referências de cultura *queer* —, utilizando-as como fator de identificação com o leitor representado pelo narrador. Desta forma, o *pretendente* mostra, através do narrador, um leitor privilegiado de Abreu, alguém sobre quem a experiência das narrativas do *precursor* produziram efeitos significativos, *dispositivos* cuja *potencialidade* (COMPAGNON, 2003, p. 149) foi comprovada pela formação de uma identidade psicossocial própria e, a partir daí, na aceitação natural desta identidade.

(*idem*, p. 21) que figura como epígrafe a este item. Sabe-se, então, que *palavras músicas poemas* serão *arrotados* em livro, cultura regurgitada frente a um mundo sem sentido, de rumores diversos e desconexos.

Este estado de coisas impõe ao eu-lírico um dilema entre o que é possível dizer em meio aos rumores e o que seria essencial dizer, retorno à essência dos sons e sentidos, contribuindo para que os rumores, desta forma, diminuam. Do mesmo modo, os poemas seguintes, *Dicionário* (*ibidem*, p. 22), *Aurélio* (*ibidem*, p. 23) e *Palavras* (*ibidem*, 24), trazem a palavra como gesto primordial do eu-lírico que inicia seu canto. Espécie de advertência ao leitor, os quatro primeiros poemas do volume buscam apresentar o todo como um sistema essencial, reação involuntária do poeta frente ao mundo que o cerca, conforme menciona Barthes, em *Mythologies*: “[...] a poesia é um sistema semiológico que pretende retrair-se em sistema essencial.”⁸³ (2014, p. 242, tradução nossa).

Retraindo-se em sistema essencial, palavra mínima, o volume instaura uma atmosfera saudosista para que concorre o desejo implícito de pertencimento ao tempo saudado em detrimento do tempo presente. Incapaz de completar a busca libertária que empreende, resta ao indivíduo o entrelugar da memória, tomado como *locus amoenus*. A busca que empreende será mesclada à musicalidade que acompanha a poesia desde seus primórdios, compondo-se de versos livres e sincopados, próximos da linguagem fragmentária de vídeo-clipe. Neste ponto, Mello constrói seu texto de modo similar a Abreu, propondo — e buscando — uma literatura que se completa na, e se preenche de, musicalidade:

literatura para ser
lida ao som de

arnaldo lenine zélia tom
zé calcanhotto renato
russo marina bethânia gal

assim se aprende a tocar
qualquer instrumento

sax violão guitarra
bateria piano cítara
e (por quê não?)

a própria língua (MELLO, 2009, p. 41)

⁸³ « [...] la poésie est un système sémiologique qui prétend se rétracter en système essentiel. ».

O eu-lírico torna clara sua dependência dos escritos de Abreu ao evocar o mote recorrente de sua prosa, como se percebe a partir das epígrafes de uma série de contos do *precursor*, destinadas à leitura acompanhada de música, a exemplo de *O ovo apunhalado*, para ler ao som de Lennon & McCartney; *Os sobreviventes*, ao som de Angela Ro-Ro; *Depois de agosto*, para ler ao som de *Contigo en la distancia*, menções que, nos textos primeiros, completam o sentido pretendido para os textos.

No prefácio ao volume, deslocado para o texto de orelha, Heloísa Buarque de Hollanda realça que “Ler *Vinis mofados* de Ramon Mello é acompanhar uma busca.” (2009, orelha, destaques do original), busca que se acompanha a partir da ótica de um indivíduo que flana pelas ruas do Rio de Janeiro contemporâneo no que ele traz de lembranças de um passado recente. Neste tempo passado, o eu-poético traz à tona um Caio Fernando Abreu de leituras afetuosas, um autor limpo de quaisquer imperfeições mundanas.

Desde o título, há referência explícita a *Morangos mofados*, de onde se pode dizer oriunda a ambientação soturna — a exemplo de *Vapor barato*, de Oliveira (cf. item 3.2.1.1 – b) —, passando pela divisão entre Lado A e Lado B e por referências sutis ou explícitas a diversas situações e personagens. A partir destas referências, o eu-lírico parece penetrar as tramas de Abreu, ao passo que elabora livremente sua poesia a partir das memórias de leitura que possui do *precursor*, extraindo destas memórias de leitura o que há de linguagem essencial. Assim, o eu-lírico porta-se como se fizesse parte do mesmo ambiente que os personagens de Abreu, acompanhando as ações dos textos primeiros como se elas se desenvolvessem teatralmente em um mesmo ambiente, em que ora participa, ora mantém-se apenas a observar, concatenando passagens de vários momentos da prosa do *precursor* no texto segundo, como parece ser o caso do poema *Impressão*:

diz
mastiga cospe
utiliza

sílabas
consoantes
conjunções vogais

palavras
pensadas não
causam (*idem*, p. 26)

Neste poema, um leitor que tenha em comum com o eu-lírico as referências de Caio Fernando Abreu pode associar sua fala às palavras ditas de modo verborrágico e incessante, comportamento adotado por Pérsio, de *Pela noite* (1983), que tenta se aproximar de Santiago mas, diversas vezes, atrapalha-se no discurso ininterrupto que empreende, afastando o possível parceiro de si. De modo abrupto, Pérsio anula o discurso do companheiro, oferecendo a ele, de antemão, possibilidades de respostas:

— Bem, agora conte-me coisas — Pérsio pediu.

[...]

— Que coisas?

— Coisas, ora, *coisas*. Excitantes, escabrosas, melancólicas, excêntricas, depressivas, estimulantes, atrevidas, mesquinhas, loucas, maravilhosas. (ABREU, 1983, p. 148, destaques do original)

Ao contrário do parceiro, nas poucas vezes em que Santiago fala, mantém um discurso lúcido, lembrando seu relacionamento com Beto ou contrapondo seu discurso ao do atual companheiro. A construção do texto como um discurso igualmente ininterrupto, em que Pellegrini identifica certa *necessidade de narrar a qualquer custo* (1999, p. 68) se repete em *Dama da noite*, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). O poema *Impressão* sugere, desta forma, a reação dos interlocutores Santiago, de *Pela noite*, e do *boy* de *Dama da noite*, rapaz anônimo que escuta o desabafo igualmente ininterrupto e redundante de sua interlocutora. Do mesmo modo, o poema de Mello mostra o que seria a impressão do leitor frente a tais personagens, cujo discurso não convenceria seus parceiros de narrativa e nem o público leitor.

O modo de agir dos personagens de *Pela noite* e *Dama da noite*, as tramas que se desenrolam nestes textos e sua ambientação noturna auxiliam também na interpretação do poema *Bêbados*. Aqui, a memória do eu-poético vai além, e remete também aos contos *Além do ponto* (1982) e *Sapatinhos vermelhos* (1988) e ao narrador de *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), buscando representar momentos de embriaguez destes personagens:

toma porre de
música vinho
acorda com

verdades entaladas
na garganta
cheiro de fumaça

porre se confunde
 com ressaca dói
 a cabeça (MELLO, 2009, p. 32)

O eu-lírico evoca verdades elaboradas somente em momentos ébrios, em uma “[...] atmosfera densa e carregada de presságios, preso num espaço opressivo de alucinações e delírios.” como Pellegrini (1999, p. 64) descreve a ambientação de *O marinheiro*, primeira das novelas de *Triângulo das águas* (1983). Tais verdades, que se entrevêm nesta atmosfera densa, serão caladas socialmente/à luz do dia.

Ao construir para seu eu-lírico uma identidade análoga aos personagens de Abreu, o comportamento do mesmo passa também a ser espelhado no universo ficcional do *precursor*, estabelecendo em *Vinis mofados* um discurso poético que teatraliza seu comportamento com base nas marcas de evasão noturna dos personagens criados por Abreu, a quem Moriconi (2001, p. 09) atribui a construção de uma imagem *literária* definitiva das metrópoles brasileiras. Aqui, tais metrópoles são entendidas como *hiperespaço* (JAMENSON, 2007, p. 65) urbano, que compreende não apenas São Paulo, conforme menciona Moriconi, mas também a cidade do Rio de Janeiro e demais metrópoles adjacentes, a exemplo de Campinas e Curitiba.

A musicalidade/teatralidade da novela *Pela noite* volta à cena, de modo similar a Facco (*cf.* item 3.2.1.1-e), na segunda parte do livro, *Lado B*, que se abre com o poema homônimo:

desculpa
 mas essa música
 não quero mais
 ouvir

sua voz arranhada
 já não convence
 vira o lado do
 disco

aproveita e dorme (*idem*, p. 61)

Ao evocar outra passagem de *Pela noite* (1983), “Vira o disco. Esse som é ótimo.” (ABREU, 1983, p. 129), o eu-lírico esboça o que seria o desligamento da situação anterior, apresentada sobretudo em *Lado A*, para outra, que seria a outra face de sua história, representando o desligamento da busca para iniciar algo novo.

Nesse sentido, o mote original de Abreu é subvertido e a ação interrompida pelo comando contido na última estrofe do poema, “aproveita e dorme” (MELLO, 2009, p. 61).

O eu-lírico projeta um recomeço que, como se verá, não será/poderá ser realizado, capitulando frente a tal impossibilidade, de que a fuga mostra-se apenas uma ilusão. Utilizando como título o comando de emergência computacional *Control+Alt+Del*, o eu-lírico reproduz os rituais pelos quais passa (voluntaria ou involuntariamente) o narrador — alterego declarado de Abreu (2006, p. 124) — de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), tentando encerrar o ciclo amoroso ao qual ainda se prende:

medito paro de
fumar ouço rorô ana
carolina

acendo vela canto
pra oxum faço
de tudo

para apagar você
da memória fechar
conflitos (MELLO, 2009, p. 87)

Embora tente de diversas maneiras, o eu-lírico de *Vinis mofados* não obterá êxito na tarefa de encerrar os conflitos que vive e estabelecer para si outro *jeito de ser* (ABREU, 2007, p. 130), e o desejo de completude que apresenta espelha a prosa de Abreu. Estabelecida desde o título, esta reação de um leitor sagaz frente às obras que leu, que floresce e submerge durante todo o discurso do eu-lírico, ressurgiu de forma clara no último poema do volume, *Hidden tracks*. O título — faixas escondidas — estende-se também ao poema, que literalmente se esconde no verso de uma das páginas finais do volume e se faz acompanhar por outra, toda negra, já contendo as informações complementares da edição/editora.

A própria localização do poema — uma faixa escondida, bônus acessado somente pelos leitores “pacientes” — sugere um final alternativo para o período saudosista que imperava até então no volume e se encerra de modo abrupto no poema *Lyrics*: “sem força/para cantar/gritei/seu nome” (p. 93). Ao retomar, no último dos poemas, a música *Nada além*, que teria sido regravada pela personagem ausente de Abreu — composição de Custódio Mesquita e Mário Lago (1938) — citado

em *Onde andar Dulce Veiga?* pelo registro primeiro de Orlando Silva (ABREU, 2007, p. 33-34) — o eu-lírico atenua esse fecho abrupto, e atribui seu canto a uma ilusão que não passará, independente do esforço que faça em sentido contrário:

na voz de Dulce Veiga

Ilusão
o disco estava
arranhado:

nada além nada
além nada além
nada além nada
além nada além (MELLO, 2009, p. 94)

Para ser lido na voz de Dulce Veiga, cantora ficcional e protagonista ausente de *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), segundo romance de Abreu, este último fragmento contesta, portanto, a busca por mudanças efetivas empreendida até então, tomando-a por ilusão repetitiva, espécie de defeito de um “disco arranhado” que continua a repetir os mesmos trechos e erros sem saida aparente.

A estruturao dos poemas em *Vinis mofados* d a exata medida da impressão causada pela leitura de Abreu em seus leitores e apresenta um autor idealizado, dono de uma prosa capaz de fornecer respostas durante períodos de dificuldade pessoal. Mello, nascido em 1984, quando Abreu já publicava há quase duas décadas, figura, assim como Cabral, como destinatário ideal da prosa do precursor. O *dispositivo potencial* (COMPAGNON, 2003, p. 149), neste caso, é demonstrado pelo uso das leituras do *precursor* como recurso auxiliar ao escapismo do eu-lírico, o que seria outro dos efeitos hipotéticos da leitura do *precursor*, bastante próximo do efeito dos aforismos que se atribui a Abreu nas redes sociais.

* * *

Em *O gosto amargo de seu corpo* (2000) e *Vinis mofados* (2009), as leituras de Abreu se estabelecem como marca central dos textos, refletidas nas referências que os textos aportam. De acordo com Michel Riffaterre, “[...] o fenômeno literário não encontra seu lugar quando se consideram, isoladamente, texto ou autor, mas na

dialética estabelecida entre o texto e seus leitores.”⁸⁴ (1982, p. 92, tradução nossa). Ao demonstrar possíveis efeitos de leitura das obras de Abreu, portanto, as produções de Wil Cabral e Ramon Mello se realizam, de modo dialético, na medida em que sugerem modos de compreensão dos escritos de Abreu diante de seus leitores, incorporando às suas produções as marcas mais relevantes desses textos.

No sentido de promover a catálise presente nas obras que apresentam, Ramon Mello e Wil Cabral instituem o que seriam narratários legítimos da obra do *precursor*, leitores que acessaram os sentidos profundos dos textos de Abreu e manifestam tais sentidos em sua vivência. Esse processo dialógico, como esclarece Compagnon (2003, p. 149), funda-se na “[...] própria interação do texto com o leitor.”, e impede, por seu turno, o acesso pleno aos sentidos dos textos dos *pretendentes* sem que o leitor disponha de *códigos comuns* (HUTCHEON, 1985, p. 39), representados pelas obras de Abreu, a partir de que o leitor “[...] constrói um objeto coerente, um todo.” (COMPAGNON, 2003, p. 149).

3.2.1.4. Espaços para distinção e distanciamento

O último espaço proposto para as narrativas que se apropriam da obra de Abreu é o que se nomeia Espaços para distinção e distanciamento. Ela guarda relação com os Espaços de leitura (cf. item 3.2.1.3.) na medida em que apresenta narradores dependentes do *habitus* vigente no campo literário. No entanto, ao contrário do que acontece com as obras de Ramon Mello e Wil Cabral, que se mostram reverentes em relação ao *precursor*, nas obras que se perfilam nos Espaços para distinção e distanciamento, parece haver um esforço de contestação em relação aos produtores que atuam nas fronteiras de tal *habitus*. Em relação a Abreu, tal contestação se apresenta, sobretudo, nas obras de Marcelo Mirisola, em que se manifesta, conscientemente, o desejo de rompimento com o *precursor* e com o ambiente ao qual este pertence.

⁸⁴ Diz Riffaterre « ... ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est daans une dialectique entre le texte et le lecteur. »

As narrativas de Marcelo Mirisola

Em *O herói devolvido* (2000), *O azul do filho morto* (2001), *Bangalô* (2003) e *Notas da arrebenção* (2005), Marcelo Mirisola distingue sua prosa daquela dos demais *pretendentes*, apresentando um projeto literário que se mantém coeso desde suas primeiras publicações, ainda em 1998. Neste projeto uno e profícuo de referências, Mirisola maneja seus narradores de modo que todos corroborem o desencanto frente ao mundo contemporâneo. A favor do *pretendente*, conta ainda o respaldo da publicação no catálogo da Editora 34, que dota-o de acolhida favorável por parte significativa de agentes do campo literário, relacionando a escrita do autor à chamada “Geração 90”, de que participariam também escritores como Marçal Aquino e Marcelino Freire, grupo caracterizado pela linguagem realista exacerbada e pelas críticas cáusticas ao vazio cotidiano (PELLEGRINI, 2014).

Nas obras que compõe o *corpus* do presente trabalho, acima elencadas — bem como nas demais que traz a público (ver Scheel, 2009, p. 63) — o autor põe em cena narradores que representam sujeitos dos setores burgueses da sociedade, a partir de que busca mostrar as reações exacerbadas destes indivíduos, em um processo contínuo de denúncia. Neste sentido, Mirisola diferencia de pronto os tipos que retrata em sua prosa daqueles apresentados pelos demais *pretendentes*, cujo foco recai, em geral, em figuras oriundas de grupos anteriormente marginais e desprovidos de identidade (*cf.* itens 3.2.1.1 a 3.2.1.3), cuja existência era largamente ignorada pelas classes abastadas. Configurada como tal, a prosa de Mirisola mostra indivíduos igualmente tocados pelas rupturas identitárias, mas provoca uma inversão no jogo de representação no sentido de apresentar o sujeito aburguesado como personagem inábil e caricatural, pelo que evidencia, conforme menciona Márcio Scheel no artigo *A maldição das palavras e o sujeito dilacerado de Marcelo Mirisola*, “[...] a psicologia superficial e o comportamento padronizado e sem sentido da vida burguesa contemporânea [...]” (SCHEEL, 2009, p. 64).

O estudioso ressalta que o despreparo para a vivência no mundo contemporâneo, fruto de uma ruptura traumática nos paradigmas identitários que antes lhes favoreciam, colocarão os narradores apresentados “[...] no limite entre a amargura e a ironia, entre a raiva e o histrionismo, entre o desespero e o cinismo.” (SCHEEL, 2009, p. 62). Não podendo mais contar com o *status quo* que lhes garanta tal inteireza identitária, refletida nos conceitos de pele caucasiana, masculinidade,

heterossexualidade e pertença de classe, os sujeitos que ora se apresentam vivem sob constante tensão e precisam lidar com/em um mundo que se tornou (para si) conturbado.

Este mundo, visto com o olhar histriônico de que nos fala Scheel, será refletido em um discurso labiríntico e de aparência pouco coerente, reflexo de uma vivência fragmentária e sem sentido, tendo em vista que tais indivíduos:

[...] filtram o real a partir de uma interioridade conturbada e obsessiva; [através de] registros memorialísticos nos quais passado e presente, vivências sociais e experiências subjetivas se entrecrocaram em relatos fragmentários, desarticulados e labirínticos, fazendo com que os mesmos temas e motivos se repitam incessantemente, promovendo uma amálgama desiludida entre os horrores, dramas e imposturas do real e as incertezas e melancolias que dão o tom às impressões mais íntimas que se fiam como o tecido da escritura [...] (SCHEEL, 2009, p. 62, acréscimo nosso)

A incessante repetição de temas e motivos identificada por Scheel em tramas pontuadas de relatos fragmentários revela a tecedura de uma narrativa única para todas as obras citadas, cujos episódios se intercomunicam. Localizados no entrelugar da memória e fruto das experiências frustradas e da formação do protagonista, tais episódios são caracterizados como *registros memorialísticos de uma interioridade conturbada e obsessiva*, conforme aponta Scheel (2009, p. 62). Deste modo, os eventos que o narrador relata imperiosa e intempestivamente têm a característica de, lidos individualmente ou concatenados, trazer o tempo como uma informação irrelevante, enquanto o narrador flana, de uma obra a outra, por São Paulo, Santos, Balneário Camboriú, Maceió, Rio de Janeiro e Florianópolis, sempre em busca do local idílico que se mostra frustrante quando atingido. Desta forma, determinado episódio tanto pode ter ocorrido no mesmo período de *O azul do filho morto* (2001) quanto de *Bangalô* (2003), parcial ou totalmente ambientados em Florianópolis, quanto em local distinto, e para ali transportado por um impulso narrativo desconhecido.

Como resultado da intercomunicação dos episódios, esta prosa labiríntica e de eventos contraditórios que se chocam marca-se pela instituição de um narrador único, identificado como o próprio autor, Marcelo Mirisola ou mais simplesmente MM, esfacelando as fronteiras entre o real e a ficção. Scheel menciona que narrador e escritor confundem-se nesta encenação:

[...] o escritor — que se deixa assinalar na obra como o próprio autor, produzindo uma narrativa autorreferencial cuja marca mais singular se constitui no esgarçamento das fronteiras entre o sujeito empírico e a voz dissonante que se grafa nos interstícios da representação. (SCHEEL, 2009, p. 63)

Hábil e proposital, a confusão que se promove entre Marcelo Mirisola, o autor e Marcelo Mirisola/MM, o narrador, contribui para que se leiam os episódios narrativos como verossímeis e, de fato, oriundos da biografia do autor e em consonância com paradigmas ultrapassados defendidos por sua classe. Do cotidiano visto com o distanciamento de quem lê os fatos de jornal no café da manhã, nos contos de *O herói devolvido* (2000) à tentativa autobiográfica de *O azul do filho morto* (2001), o narrador que toma de empréstimo a identidade de seu autor busca realçar o deslocamento que experimenta ao adotar tais paradigmas, enfatizando a vida vazia e solitária que impõe às narrativas a marca traumática da criação no seio de sua classe e de suas experiências frustradas frente aos dogmas ainda apregoados, demonstrando, novamente de acordo com Scheel, *imposturas da sociedade e da vida* (2009, p. 62).

Tal narrador/alter-ego/escritor “Antes de qualquer meleca [...]” (MIRISOLA, 2001, p. 15), que escreve e reescreve “[...] o mesmo e interminável diálogo, ou diário [...]” (*idem*, 2000, p. 112) com pretensões de “[...] escrever para o entretenimento, feito Paulo Coelho e Shakespeare.” (*ibidem*, 2003, p. 76), aprofunda o jogo de representações e confusões propositais apresentando-se como legítimo agente do campo literário, para o qual se volta enfático na busca de demonstrar a *novidade de seu empreendimento* (BOURDIEU, 2013, p. 112) projetando a imagem de um narrador “[...] virulento — ácido, mordaz e, sob muitos aspectos, de uma irascibilidade que tende ao preconceito de classe, sexo ou gênero, não importa [...]” (SCHEEL, 2009, p. 63).

Assim constituído, o narrador fará uma profusão de citações culturais que permeia a formação intelectual de sua classe e, nas palavras de Scheel, resulta “[...] da exposição corrosiva às influências da TV, da mídia e dos valores associados aos ídolos e celebridades de barro da indústria cultural, da moda e do mercado [...]” (2009, p. 66). Desta forma, referências diretas ao campo de bens simbólicos (do autor, são 225 das referências elencadas no Apêndice 5.2 – cf. Gráfico 4, p. 107), mormente dos anos 1970 e 1980, período de sua formação intelectual, explicitam, conforme cita Bourdieu, “[...] a marca do sistema de posições em relação às quais se define sua

originalidade.” (2013, p. 112). Nesse sentido, o narrador termina sempre por menosprezar a cultura que o cerca — ainda que sempre capture frente a ela. Poucos autores serão excetuados neste processo, entre os quais George Bataille, Charles Bukowski e John Fante, que se impõem como modelos idealizados de sucesso — entendido como alheamento social — e escrita, sendo tomados como figuras de proa. Conforme menciona Bourdieu, tal “[...] preocupação de marcar as diferenças deve exprimir-se pela rejeição de certos tipos de consumos e práticas considerados muito comuns [...]” (2013, p. 19) em favor de outros que, na obra de Mirisola, reflete-se no tributo aos produtores acima elencados.

Aos demais produtores citados, resta o desprezo por parte do narrador, ocupando a outra ponta deste espectro, em que se localiza, portanto, Caio Fernando Abreu, produtor que será considerado “deslumbrado” pelo narrador e “da moda” para sua classe. Quando atribui a Abreu a pencha de “deslumbrado”, o narrador/alter-ego mira o relativo sucesso editorial do *precursor*, que teria utilizado “a incandescência e a maldição alheia” (MIRISOLA, 2000, p. 181) — fator que os aproximaria e faria com que o narrador localizasse o *precursor* ao seu lado, como produtor de *arte erudita* — “em benefício próprio”, ou seja, para obter sucesso comercial e acolhida social. Tal característica, tomada por um narrador que se opõe à sua classe, ainda que dela não consiga se desvencilhar, é digna de repúdio. Abreu será, portanto, localizado como produtor de *arte média*, pautando o distanciamento entre ambos.

Seguindo a estrutura fragmentária dos relatos apresentados nas obras, também as menções ao *precursor* serão fragmentárias e, do mesmo modo que a maioria das referências, de menor importância para o desenvolvimento das tramas. O primeiro dos volumes a deixar claro o desejo de distinção que marca a relação entre *precursor* e *pretendente* é *O herói devolvido* (2000), que engloba 30 textos em 10 partes intercomunicantes, trazendo relatos das experiências e relacionamentos pessoais do narrador. Entre os textos, Abreu será citado como um indivíduo deslumbrado no conto *O nome disso* (p. 177-182), episódio de um lual em uma praia de Florianópolis envolvendo os irmãos Dunga e Dengoso, seu amigo Belo e o narrador/alter-ego. Em determinado momento, este último abandona a ação e passa a observador, deixando sozinhos os demais, que continuam, na praia, a ação narrada:

Os irmãos Dunga e Dengoso se enrabavam na vazante. Acho que descobri por que são Sebastião é santo gay. A coisa em si não é humana. Ou seja, remete necessariamente a Caio Fernando Abreu.

Caio precisava urgentemente ser canonizado. Ou virar pomba-gira, tanto faz. Ele e as tripas dele. É um caso típico em que os intestinos vão junto com a alma. Um caso, com o perdão do trocadilho, de “dobradinha” com são Sebastião traspassado.

Caio e são Sebastião se prestam — isso é que me deixa inconformado — a iluminar meia dúzia de almas crédulas e esclarecidas — as piores, a meu ver [1]. Eu é que não vou iluminar o Belo com a luz da minha fogueira. Não sou santo, nem deslumbrado tipo Caio Fernando e são Sebastião. (MIRISOLA, 2000, p. 181)

No momento indicado [1], insere-se uma nota de rodapé que complementa o pensamento do narrador, explicitando que, para si, tais “almas crédulas e esclarecidas” não são somente as piores, mas também as mais perigosas:

Senão as mais perigosas. Quando a alma é crédula e esclarecida vai direto pro céu ou pro inferno. Sem escalas no McDonald’s. Ou no purgatório, que é a mesmíssima coisa. Até aí beleza. O problema é usar a incandescência e a maldição alheia em benefício próprio. Eu repudio. (*idem*)

Ao mesmo tempo em que se distancia da ação incestuosa que lhe aparece como incorreta, o narrador propõe a canonização de Abreu, não enquanto reconhecimento literário, mas sim idealização jocosa. Deste modo, esboça a antítese que o distancia do *precursor*, a fim de obter controle sobre a *dialética da distinção cultural* (BOURDIEU, 2013, p. 110). Entre a proposição sublime (canonizar o autor) e sua face jocosa/grotesca (fazê-lo levando junto as tripas), o narrador logo se perde em outras elucubrações, até que as memórias do episódio sejam substituídas por outras, cedendo espaço a uma “[...] irascibilidade que tende ao preconceito de classe, sexo ou gênero, não importa, e às incorreções morais mais pueris”, conforme menciona Scheel (2009, p. 63).

O *precursor* será retomado, de modo similar, em *O azul do filho morto* (2000). Novamente, o narrador/alter-ego se apresenta como agente do campo literário e rememora fatos de sua formação, a infância de escritor “[...] que não sabia escrever.” (p. 15) mas que “[...] já vislumbrava meu jardim de epifanias negras.” (MIRISOLA, 2000, p. 16, grifos nossos) até 2001, quando conclui o relato, indicando a data final da redação, 22 de julho de 2001 (p. 173). Sua vida transcorre com o desenvolvimento de eventos comezinhos — e monótonos — de uma criança/adolescente. Essa vida será pontuada de visões de um futuro sombrio, representadas pelas epifanias negras que o teriam tornado um autor literário maduro:

Tem os entraves e as mesquinhas de praxe, a gostosa da escola, pai e mãe, o “Canto della Buranella” por Zizi Possi, solidão e quartinho das empregadas, carrosséis, epifanias negras... (2001, p. 27, grifos nossos)

O narrador/alter-ego de Mirisola retoma um lugar literário de Abreu, as *epifanias* – de *Pequenas epifanias* (1996), seleta de crônicas publicadas nos jornais *O estado de São Paulo* e *Zero Hora* entre 1986 e 1995, do mesmo modo que Ferreira (cf. item 3.2.1.1. - c) evoca a imagem de *agosto*. Se em Abreu, contudo, as revelações trazidas pelas epifanias são qualificadas como “[...] pífias revelações de Deus feito jóias encravadas no dia-a-dia” (2006, p. 22), o narrador de *O azul do filho morto* as qualificará de “negras”, subvertendo seu sentido no ensejo de indicar revelações sobre um futuro sombrio. Ao estabelecer um contraponto às pequenas revelações de Abreu – ressaltando a diferença em lugar da semelhança (HUTCHEON, 1985, p. 17) – as “epifanias negras” tornam-se então paródias, para que contribui a carga irônica e a simbolizar futuro algum para si e para sua classe. A imagem de “epifanias negras” persegue o narrador, que volta a mencioná-las à página 151 do relato e ao longo do volume de contos *Notas da arrebenção* (2005). Ainda apelando para a construção paródica, em *Bangalô* (2003), o narrador querera incendiar o “jardim de epifanias mortas” (p. 103).

Continuando o desenvolvimento da pretensa biografia que apresenta em *O azul do filho morto*, o narrador/alter-ego volta a citar explicitamente Abreu, em episódios que considera relevantes à negativa de seu primeiro livro, o hipotético *Um pouco de Mozart e genitálias*⁸⁵. O narrador teria telefonado para Carlos Heitor Cony, como revela no trecho que segue:

Onde telefonei pro autor de *Informação ao crucificado* e lhe disse que eu era um grande escritor e que, se ele tivesse um pingão de imortalidade na alma, deveria pagar a conta do meu hotelzinho sórdido em Botafogo e encaminhar os originais de *Um pouco de Mozart e genitálias* para imediata publicação em sua editora. Ele foi educado e me enrolou com um papo de “seu taco é pra bola oito” e eu tive que sair fugido do tal hotelzinho sórdido em Botafogo diretamente pros braços de um traveco muito mais sórdido que acabou me pagando a passagem de volta para São Paulo. Bem, eu quero que eles, o Cony e o Caio Fernando Abreu (uns dois anos

⁸⁵ Em *O Azul do filho morto* (2001), o mesmo volume hipotético é mencionado no conto *Rio Pantográfico* (p. 30), concatenando o texto a *Notas da Arrebenção* (2005), onde também se faz presente.

antes), que não responderam aos meus apelos, se fodam. (MIRISOLA, 2001, p. 164)

As menções às figuras de Abreu e Cony, à época, publicados pela editora Companhia das Letras, aos quais se atribui relevância no campo de bens simbólicos — e na indicação editorial junto à Companhia das Letras —, deixam entrever que há algo de pueril nos narradores de Mirisola, sempre ciosos de recompensas gratuitas “[...] deveria pagar a conta do meu hotelzinho sórdido em Botafogo [...]”, reflexo caricatural de uma classe anteriormente privilegiada. Aparentemente, *Um pouco de Mozart e genitálias* será relegado às gavetas do narrador.

Mantendo a mesma tônica do indivíduo desnordeado frente ao mundo, em *Bangalô* (2003), Mirisola apresenta um arco narrativo que se abre e fecha em uma temporada de verão, com a estadia do narrador/agente dissimulado do campo em um dos bangalôs que Frank aluga por temporadas na região da Lagoa da Conceição, em Florianópolis, pausa vista como merecida “[...] depois de trinta e cinco anos, três livros geniais [...]” (p. 89) e, moto contínuo, apresenta novas conjecturas sobre o mal-estar que experimenta. No mencionado bangalô, o protagonista teria residido durante o verão, por cerca de 4 meses, ocupando-se em consumir álcool, drogas, contratar prostitutas e em arranjar outros subterfúgios para passar o tempo. O narrador menciona, então, a fadiga quanto a tais recursos, comparando-se a Abreu, que “inventaria o irremediável” sem obter nenhum êxito: “Isto é, sempre usei um monte de argumentos para justificar o que não tem justificativa. Inventariar o irremediável, feito um Caio F. Abreu só que menos deslumbrado.” (*idem*, p. 70), em pensamentos ligados à morte, à solidão, ao amor e ao espanto, os quatro aspectos relacionados como *irremediáveis* por Abreu (1995). Novamente, a persona literária do *precursor* recebe deste narrador dissimulado em agente do campo a pencha de deslumbrado, indicando a “punição” que igualmente lhe será destinada caso não consiga escapar ao círculo vicioso que se impõe.

Na medida em que o *pretendente* marca sua prosa pelo realismo exacerbado e conflituoso, a distinção em relação ao *precursor* ganha o próprio processo ficcional, na medida em que a prosa de Abreu marca-se pela elaboração fabular dos traumas de sua época, conforme buscamos apontar de modo breve no Capítulo II da presente análise (*cf.* p. 60-63). Desta forma, o *precursor* será retomado na novela *Acaju (A gênese do ferro quente)*, de *Notas da Arrebentação* (2005).

O texto de *Acaju*, dividido em sete partes, comunica-se com os demais e compõe o painel narrativo esboçado por Mirisola. Igualmente narrado pelo alter-ego do autor instituído em narrador agente do campo de bens simbólicos, a história se pontua de referências aos demais de seus livros. Em *Acaju*, o foco recai sobre o assassinato metafórico de Ana Gravílovna, com quem o narrador se relaciona por aproximadamente um ano, entre 1998 e 1999, e a quem passa a perseguir depois de findo o relacionamento, já que ela teria se recusado a realizar suas fantasias sexuais menos ortodoxas. Logo em seguida, sabe-se que Ana é apenas mais uma das prostitutas que o narrador contrata, tendo buscado seus serviços sexuais mesmo após o rompimento do relacionamento que supunha manter com ela.

Em vários momentos, o narrador afirma que Ana está morta – as páginas finais são dedicadas a detalhes do assassinato, embora ele mesmo se encarregue de pontuar seu discurso de dúvidas sobre o crime, bem como sobre a veracidade da trama. Caio Fernando Abreu é citado quando o narrador rememora esta história, servindo de base a comparações com sua escrita:

O inverno estava no fim e, talvez por coincidência, minhas orquídeas sufocavam ostensivamente as dalias e as avencas do jardim gay de Caio F. e foi nessa época – me recorde, entesado – que cogitei pela primeira vez em assassinato.

Ela cobrava 100 reais pra dar a bunda. Eu, meio que sem-vergonha, descobri um jardim de epifanias negras, “uma palmeira coberta de hera”, rododendros.

— Londres, 1973. Não é isso, Caio?

Às vezes recorro ao jardim gay de Caio F. Ele, durante muito tempo, achou que não era preciso cuidar das flores. (MIRISOLA, 2005, p. 77, grifos nossos)

Estabelecendo-se como interlocutor de Abreu, o narrador evoca a crônica *Breves memórias de um jardineiro cruel* (ABREU, 2006, p. 130), transpondo literalmente o trecho que descreve “uma palmeira coberta de hera” enquanto transforma em discurso indireto outro trecho da mesma crônica:

Acaju (A gênese do ferro quente)
Marcelo Mirisola

— Londres, 1973. Não é isso, Caio?
Às vezes recorro ao jardim gay de Caio F. Ele, durante muito tempo, achou que não era preciso cuidar das flores. (2005, p. 77)

Breves memórias de um jardineiro cruel
Caio Fernando Abreu

Mas durante muitos anos, nunca pensei que fosse preciso cuidar das flores. Elas simplesmente estavam ali, como as pedras, as árvores. Só depois percebi que não era assim.
Foi em Londres, já por 1973. (2006, p. 130)

Desta forma, o alter-ego busca estabelecer sua hipotética posição de superioridade quando, metaforicamente, menciona que *suas orquídeas* teriam sufocado, ao final do inverno, as *dálias e avencas* do jardim de Abreu — mas se questiona: “Qual o cronograma das avencas do jardim gay de Caio F.? Também não sei, nunca entendi.” (MIRISOLA, 2005, p. 91). Abreu se ocupou do jardim mencionado pelo narrador/alter-ego de Mirisola em seus anos finais de vida, dando notícias das conquistas e desventuras de sua manutenção diária nas crônicas de *Pequenas epifanias* (2006).

Entre uma e outra narrativa, percebe-se o aprofundamento dos relatos labirínticos e da virulência da linguagem. Conforme aponta Ricardo Lisias⁸⁶, este narrador único tece suas recorrentes elucubrações no sentido de permanecer em sua zona de conforto. Sem o fluxo verborrágico ininterrupto a que dá vasão, ele se veria obrigado a avançar para um lugar distinto do atual, enfrentando a realidade que o cerca fora dos limites de sua classe. O homem adulto, acuado frente aos conflitos de seu tempo — e próprios de sua idade — prefere capitular a enfrentá-los. (LISÍAS, 2005, p. 107). As observações de Lisias encontram complemento em Scheel, que reconhece que nos relatos rápidos e fragmentários componentes das obras *não há lugar para catarse* (2009, p. 72).

Impondo “[...] na esfera cultural uma *auctoritas* [...]”, de acordo com Bourdieu (2013, p. 126), ao dissimular-se como legítimo agente do campo literário, o narrador percebe habilmente as *possibilidades disponíveis* (*idem*, 2014, p. 71), destacando sua genialidade frente ao cânone que o antecede. Como resultado, surge a descoberta de uma identidade frustrada que (mal) dissimula “[...] frustrações, infelicidades, angústias e preconceitos irreconciliáveis” (SCHEEL, 2009, p. 72). Deste processo, surge um painel disforme que atinge o *cerne do discurso ficcional* (*idem*, p. 63) e, por fim, tende a alimentar no leitor uma operação catártica. O leitor, portanto, realizará a *leitura de segundo grau* que é negada ao narrador, concatenando as narrativas a fim de operar a catarse que completará os sentidos propostos pelas obras e destacará a genialidade do trabalho narrativo que tem em mãos, distinguindo tal trabalho das bases culturais de seu tempo, entre as quais as obras de Abreu, que se alinham com relativo sucesso ao *habitus* cultural.

⁸⁶ Lisias, autor do estudo “Outras arrebenções”, publicado como epílogo a *Notas da arrebenção* (2005, p. 107-121) e que faz a orelha de *O azul do filho morto* (2001), é também autor literário, figurando, nos termos de Bourdieu, como um *par-concorrente* de Mirisola.

3.3. Para além dos muros: leituras conectas

Nos espaços simbólicos acima descritos, é possível verificar os modos de atuação de Adriana Lunardi, Álex Leilla, Arturo Gouveia, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira, Lúcia Facco, Marcelo Mirisola, Marcelo Moutinho, Pedro Stiehl, Ramon Mello e Wil Cabral, autores aqui elencados como *pretendentes* em relação à persona literária e à obra de Caio Fernando Abreu. Figurando na obra dos *pretendentes* de forma variada, Abreu torna-se referência central nos espaços que se buscou descrever, de quem os *pretendentes* reafirmam ou afastam-se através das relações que estabelecem com Abreu e demais produtores dotados de reconhecimento no campo. Através deste jogo de aproximação e distanciamento, os *pretendentes* buscam inserir-se no campo literário, fazendo usos diversos do *habitus* vigente representado pelo *precursor*, contraditando mesmo a *auctoritas* (BOURDIEU, 2013, p. 126) de agentes atuantes no campo.

Embora a organização linear do texto de análise até aqui apresentado sugira uma organização geográfica plana e em espaços autônomos que orbitariam em torno de Abreu, tomado como *precursor* e figura de proa, é preciso observar que sua pertença ao campo literário nacional, implicando sua participação no jogo de poder que nele se perpetua, como ilustramos no Capítulo II, impõe uma leitura multifacetada. Sendo multiformes, tais espaços comunicam-se de modo dialógico e em níveis diversos. Nesta e através desta comunicação é possível priorizar outras objetivações em relação à obra do *precursor* que não as aventadas anteriormente.

Neste sentido, a dependência do narrador em relação a tal *habitus* sugere a primeira destas configurações alternativas, para que se alinhariam as obras de Adriana Lunardi, Marcelo Mirisola, Ramon Mello e Wil Cabral, que perpassam três dos quatro espaços listados — Escrita no espaço dos possíveis, de leitura e distinção e distanciamento —, em que os narradores/eu-poético demonstram depender mais radicalmente da leitura das obras do *precursor* e de sua persona literária para desenvolver e levar a cabo as ações a que se propõem nas narrativas, indicando a performance de uma *leitura de segundo grau*, como menciona Bourdieu (2013, p. 141), para suas obras. Adriana Lunardi, Ramon Mello e Wil Cabral seriam continuadores de tal *habitus*, enquanto Marcelo Mirisola buscaria distanciar-se dele, rompendo com os conceitos que ali se estabelecem no sentido de apresentar a si mesmo como figura literária de proa.

A segunda destas configurações possíveis passa pela continuação temática e sua reelaboração. Neste ambiente hipotético, seriam alinhadas as obras de Álex Leilla, João Batista Ferreira, José Valdemar de Oliveira e Marcelo Moutinho, por exemplo. No mesmo sentido, apresentando uma terceira configuração possível, a reverência ao *precursor* e a suas obras se faz notar e transpassa obras elencadas na Escrita no espaço dos possíveis e os referentes para mostrar-se enquanto relação essencial nos espaços de leitura, em que as obras ganham a tônica de homenagem ao legado artístico de Abreu. A proximidade estilística e os ecos narrativos, quase sempre recortes e recriações de frases do autor, podem ter sido transmitidos ao texto dos *pretentendes* de forma não-intencional, expondo um universo de leitura subjacente de seus autores, reconhecendo, neste processo, a *auctoritas* do *precursor*. Ao contrário, nos Espaços para distinção e distanciamento, a negação do legado do autor e do *habitus* literário ao qual pertence é um ato consciente e marcado, tornando explícita sua negação na busca pela imposição de uma *auctoritas* no campo.

As hipóteses de organização de relações tendem a aprofundar-se, sendo possível sugerir também um ambiente paródico, nos termos de Linda Hutcheon (1985), em que o distanciamento, sem provocar negação, visaria somente marcar a diferença entre as obras do *precursor* e aquelas dos novos produtores, confirmando sua posição, onde se poderiam englobar, por exemplo, as produções de João Batista Ferreira e Ramon Mello. Por seu turno, Lúcia Facco ganharia relevo neste ambiente paródico, pelo espelhamento entre o universo homossexual masculino e o feminino que permeia as ficções que apresenta em *Lado B – Histórias de mulheres* (2006).

Vistos pela ótica do leitor, os processos que permitem aos *pretendentes* apoiar-se na obra e na persona literária de Abreu provocam uma série de deslocamentos — intencionais — na percepção das obras apresentadas, tanto de seus textos frente ao campo literário ilustrado nos Capítulos I, II e no início do terceiro capítulo, quanto dos textos do *precursor*, que figuram há mais tempo neste campo. Para o leitor, tomar nas mãos um livro e, durante a leitura que dele performa, deparar-se com a menção às obras de um segundo produtor — Caio Fernando Abreu — pode ser considerado, nos termos de Compagnon (2003), um acontecimento imprevisto que motiva a ressignificação daquilo que se lê em relação à experiência individual de leitura. Que o leitor seja alcançado e realize tais deslocamentos a partir da leitura, tomado de surpresa pelo acontecimento imprevisto, constitui fator de sucesso na empresa dos *pretendentes*.

De acordo com Compagnon (2003), o processo de leitura é sempre uma relação entre textos, entre o texto que se leram, os textos que se leu e aqueles que se esperam ler, de modo que, ao performar a leitura, o leitor está apto a reformular, constantemente, suas expectativas e experiências de leitura, reinterpretando, voluntaria ou involuntariamente, os textos que tem diante de si frente aos fatos imprevistos que tais textos apresentam:

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos — não somente no texto que lemos, mas em outros textos —, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros. (COMPAGNON, 2003, p. 148-9)

Os possíveis efeitos de leitura que advêm deste contato pressupõem relações intra e supratextuais que estabelecem o conhecimento da persona literária e/ou das obras de Abreu como *códigos comuns* necessários à plena compreensão das tramas, que será influenciada pela presença ou ausência da(s) experiência(s) de leitura requerida. A partir deste contato, o leitor está apto a fazer acomodações dos textos dos *pretendentes* de acordo com a relação que estes textos mantêm com aqueles do *precursor* e a atribuir novos valores às obras que lhes são apresentadas. Neste sentido, Ramon Mello, João Batista Ferreira e Wil Cabral procuram indicar, para seus hipotéticos leitores, que determinadas experiências de leitura lhes serão requeridas de antemão, e constituem via(s) exclusiva(s) de acesso pleno à significação plena pretendida em suas obras.

Conforme menciona Leland Guyer (1983), a prosa de Abreu “[...] oferece um importante acréscimo às dimensões de leitura [...]” (p. 261) do que indica ser um *Brasil moderno*. Assim, a atuação dos *pretendentes* em torno de Abreu parece visar à autorização concedida por agentes do campo/conquistada por Abreu para tratar de temas que indicam rompimento com certa ordem paradigmática pré-estabelecida, definida por uma sociedade patriarcal, heteronormativa e eurocêntrica, *status quo* social que se refletia por fim em *habitus* literário.

Deste modo, o consentimento alcançado por Abreu para oferecer *acréscimos* a esta ordem de coisas torna-se valioso em duas medidas: primeiro, em relação ao campo literário e a seu público leitor, ele é de conhecimento de um grande número de leitores em formação, como atesta a circulação de suas obras nos meios virtuais,

objeto do Item 2.3 – *O papel dos leitores e de suas leituras no espaço virtual*. Tais leitores estão aptos a performar novas experiências de leitura — incluindo leituras a partir de novos paradigmas. Em um segundo momento, em uma esfera social mais ampla, a chancela possuída por Abreu é relevante na medida em que o autor se opõe aos conceitos resilientes do *status quo*, sobre o qual mudanças são operadas com extrema lentidão, sendo requerida a participação de gerações de indivíduos para que novas percepções se fixem.

Logo, os pretendentes buscam autorização para tratar dos mesmos temas e de temas correlatos, pelo que se tornariam relevantes e divergiriam de uma fala socialmente normativa, inserindo-se no sistema literário como uma segunda geração de autores detentora de chancela neste sentido. Ao abordar novas (velhas) visões sobre as questões levantadas, apresentadas ou abordadas de modo singular por Abreu e sua geração — ou se contrapondo a elas, buscando um público mais conservador, caso aparente de Mirisola — os *pretendentes* apresentam-se ao campo literário e aos leitores como inovadores e donos de uma prosa igualmente divergente.

Considerações finais

O campo literário brasileiro apresenta relações internas intrincadas, entre as quais os processos de alusão a obras ou autores nele atuantes, que abordamos no *Capítulo III – Para além da escrita: Tornar-se autor e obter prestígio*. De acordo com Bourdieu, tal processo indica a autonomia alcançada pelo próprio campo, na medida em que ele é capaz de gerir a si próprio, reafirmando a lógica de sucessão interna das obras que produz (BOURDIEU, 2013, p. 105).

O teórico busca em Gustave Flaubert o exemplo desta autonomia, citando como exemplar o caso de *A educação sentimental*, em que Flaubert retoma o ambicioso Rastignac, personagem de Honoré de Balzac em diversos episódios da *Comédia Humana*. De acordo como Bourdieu, a partir do procedimento de citação, Flaubert manifesta a intenção de estabelecer a pertinência de sua própria obra frente a um campo que considerava então a poesia e o teatro como formas de *arte erudita*. Ciente deste estado de coisas, Flaubert teria buscado marcar a diferença de seu empreendimento, o romance, em relação a tais formas de arte elevadas, tomando posição em defesa da forma romanesca frente ao *habitus* literário da época:

Essa referência de uma personagem de romance a outra personagem de romance marca o acesso do romance à flexibilidade, que, sabe-se, é uma das manifestações maiores da autonomia de um campo: a alusão à história interna do gênero, espécie de piscadela a um leitor capaz de apropriar-se dessa história das obras (e não apenas da história contada pela obra), é tanto mais significativa quanto se inscreve em um romance que encerra ele próprio uma referência, negativa, a Balzac. (BOURDIEU, 1996, p. 121)

Como apresentado em *A educação sentimental*, Flaubert demonstra, a partir da referência a Balzac, que o gênero romanesco possui sua própria história das obras, ao passo que se apresenta como o produtor mais bem capacitado que o *precursor*

para continuar a forma romanesca. Indicando para si um *precursor* dotado de vasta produção, Flaubert busca, ao mesmo tempo, distanciar-se dele, corroborando, por um lado, as opiniões então vigentes sobre a obra de Balzac e, por outro, mostrando-se favorável à forma por ele adotada como meio de expressão artística. Assim, o movimento empreendido por Flaubert se configura como um jogo de forças em que tem espaço tanto a tradição quanto a ruptura na busca por prestígio literário.

Como buscamos apresentar no Capítulo I – *Constâncias e inconstâncias: o processo contínuo do campo literário*, movimentos correlatos aos que resultaram na aceitação de Flaubert (e de Balzac) e na conseqüente consagração da forma romanesca são um processo perene no campo. Tais movimentos são provocados pela pressão da atuação de agentes de ordem diversa – tanto produtores, como o escritor francês, quanto instituições consagradas socialmente e agentes dotados de *certificados socialmente garantidos de competência, como o diploma* (BOURDIEU, 2013, p. 148) – que promovem a alteração do sistema de posições ao reagir ao aparecimento de novos produtores e obras, dissimulando o sistema arbitrário em que atuam de modo a manter a pertinência das distinções culturais que possuem e delegam.

Neste cenário, o ainda jovem Caio Fernando Abreu pode iniciar suas publicações e galgar espaço como produtor de bens simbólicos em um campo dotado de dinâmica editorial diversa da atual. À época, também, Abreu mantinha relacionamento direto com produtores detentores de prestígio no campo, como indica sua farta correspondência (ABREU, 2002, p. 357-8). Tais produtores reconheceriam na obra do então *pretendente* qualidades literárias a partir das quais este poderia firmar seu espaço, acolhendo-o como dono de uma escrita jovem e preocupada com temas contemporâneos, revelando os deslocamentos provocados por um mundo que indicava profundas mudanças nos paradigmas identitários anteriores, manifestadas, por exemplo, nas revoluções sociais dos anos 1960, sobretudo aquelas ocorridas nos Países Baixos (Provos), França (Movimento Estudantil de Maio de 1968) e Estados Unidos (Revolta de *Stonewall Inn* e Movimentos negros, entre outros STANSILL e MAIROWITZ, 1971) e as relações humanas pautadas pelo dinamismo dos novos tempos.

Pode-se, desta forma, localizar a produção simbólica desenvolvida por Abreu na fronteira do *habitus* então em vigor no campo, compreendido como modelo ou modelos de comportamento imposto(s) pelo campo através dos agentes que dele

participam (BOURDIEU, 2013, p. 16), entre os quais o formato textual mais breve do conto. Tais modelos de comportamento, já algo modificados pela geração de escritores surgida na década anterior — Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo e outros — também será modificada pelas novas temáticas que propõe Abreu, desenvolvidas a partir de uma percepção crítica da homossexualidade masculina, como apresentada pelo autor em suas diversas obras e da pronta reação ficcional à pandemia de AIDS que teve lugar nos anos 1980/1990, desvelando os estigmas que acompanhavam a doença.

As consequências diretas da postura crítica que Abreu mantém em suas obras foram apresentados no segundo capítulo de nossa análise — *Caio Fernando Abreu: autor e obra no campo literário brasileiro*. Os discursos produzidos pelo autor passam a circular nas esferas acadêmicas do campo, sustentando a produção e circulação de análises que estendem a circulação das obras do autor para o ambiente especializado da Universidade, recebendo chancela de agentes dotados de certificados de competência concedidos e mantidos pelo campo. Tal reconhecimento, pautado pela aceitação do público leitor, se aprofunda através das diversas análises críticas construídas sobre a obra do autor e na relação que este universo ficcional mantém com demais produtores do campo, dotando Abreu de *jurisprudência cultural*, reconhecimento de sua competência para o desenvolvimento do temário que apresenta, caro ao momento contemporâneo, como ilustrado no decorrer do presente trabalho.

Por outro lado, o empenho de Abreu na discussão do temário parece lançar suspeitas sobre o imaginário estereotipado que poderia se construir para seu legado posterior. Márcia Denser, mostrando-se ciosa em relação ao legado do amigo, chama atenção para o fato no texto *A crucificação encarnada dos anos 80*, introdução ao volume *Caio 3D – 1980*, em que resgata as citações que Mirisola faz ao precursor em *Notas da arrebentação* (2005), mencionando que:

[...] Marcelo Mirisola, o mais talentoso prosador da nova geração: na novela *Acaju* ele se refere algumas vezes ao ‘*jardim gay de Caio F.*’. Será que as impressões de Caio F. no imaginário posterior se reduzem a estereótipos gay? O que é, simultaneamente, inevitável e lastimável, sobretudo quanto à recepção futura da ficção do autor gaúcho. (DENSER, 2005, p. 12)

O discurso de Denser, marcado por sua dupla posição de agente acadêmica do campo e de produtora cultural, *par-concorrente* de Abreu nos anos 1980-90, indica que seria inevitável e lastimável a redução das percepções de Abreu a *estereótipos gay*. Esta redução estereotipada é de fato um mecanismo presente na obra de Mirisola, que toma Abreu diversas vezes por um autor deslumbrado, a fim de distinguir-se dele, como apresentado no item 3.2.1.4 – *Espaços para distinção e distanciamento*. Do mesmo modo, as temáticas ligadas à homossexualidade, como apresentada em Abreu, também são retomadas nas obras de Cabral (2000), Facco (2006), Leilla (2001) e Mello (2009), o que reforçaria a tese apresentada por Denser. No entanto, a ampliação do olhar sobre as obras dos demais *pretendentes* assevera que o legado do autor passa ao largo de restringir-se a um discurso unicamente ligado à *cultura especificamente “gay” ou “queer”*, como a nomeia Arenas (2003).

Neste sentido, destacamos que imagens literárias próprias do universo ficcional de Abreu, inicialmente ligadas ao universo *queer*, destacam-se e se transformam em indícios reveladores da vida contemporânea, serão retomadas pelo próprio Mirisola, que transmuta as *epifanias*, positivas para o *precursor*, em signo negativo da vivência atabalhoada de seu alter-ego (2000, p. 16, 27; 2003, p. 103; 2005, p. 151) e por Ferreira, que busca no signo *agosto* a identificação de um período de tristeza e amargura (2006, p. 48), mesmo resgate que faz Leilla, em *Henrique* (2001, p. 05). Também compõe este legado imagético o fascínio da noite (paulistana), conforme se vê em Ferreira (2006). O mesmo fascínio é retomado por Oliveira (2006) que o transpõe geograficamente no sentido de realçar a modernidade em suas obras. Conforme menciona Moriconi (2001, p. 09), são Abreu e a própria Denser os responsáveis por criar essa *imagem literária definitiva*. Corroborando para esta retomada da noite fascinante a construção ambígua dos personagens de *Vapor barato*, de Oliveira, sujeitos que oscilam na fronteira tênue entre o masculino e o feminino, construídos de forma análoga à prosa de Abreu.

O resgate dos relacionamentos interpessoais e amorosos como apresentados em Abreu funciona como outro aspecto desse legado, ponto de ligação entre as prosas do *precursor* e as produções de Facco (2006), Mello (2009), Oliveira (2006) e Stiehl (2006). As construções sobre violência abordadas por Gouveia (1998) ampliam o *imaginário posterior* de Abreu.

Por fim, ampliando a recepção da ficção de Abreu por novos autores, surge o processo de escrita em si. Primeiramente, como aspecto material, marcas do texto de

Abreu são espelhadas pela quase totalidade dos *pretendentes*, que ora reelaboram trechos específicos da obra do *precursor* — Stiehl (2006, p. 57); Oliveira (2006, p. 14; 15; 16; 19) — ora transcrevem os trechos mais marcantes dessa prosa — Ferreira (2006, p. 14; p. 22); Moutinho (2001, p. 63; p. 66); Facco (2006, p. 55; p. 63) — e, ainda, adotam procedimentos correlatos, como a escrita concatenada de conceitos— Oliveira (2006, p. 53; p. 63). Em um segundo momento, evoca-se o processo criativo que resulta nas obras do autor, a exemplo de Facco (2006), em que Abreu é tomado por um escritor que “[...] produziu coisas lindas quando soube que estava com aids.” (p. 61), o que mostra o entendimento de que o *precursor* seria dotado de certa força transcendente, capaz de catalizar os eventos negativos que experienciava em criação artística. A aventada transcendência de Abreu, aspecto evocado na circulação aforística de suas obras no ambiente virtual, é retomada também por Mello (2009), que *regurgita* (p. 21) as impressões provocadas pela leitura de Abreu em *Vinis mofados*. Por fim, a escrita surge com as impressões de leitura dos narradores de Cabral (2000) e Leilla (2001), primordiais no processo de amadurecimento, no caso do primeiro, e de reconhecimento, no do segundo, pelos quais passam os narradores.

Tomando como base a recepção das obras de Abreu pelo grupo de autores *pretendentes*, fica claro que seu legado ultrapassa os *estereótipos gay* inicialmente alardeados por Denser (2005) como *inevitáveis*, impondo em seu lugar a imagem de um escritor plural, sobre o qual a recepção das obras opera constantes reelaborações. Apoiado na popularidade de Abreu, a construção deste legado nos leva a observar, na esteira de Hutcheon, que “Parece crível que as obras de arte populares serão sempre parodiadas, seja qual for a sua qualidade.” (1985, p. 29).

As ações simbólicas que representam o legado de Abreu na obra dos *pretendentes* revela as posições sociais almejadas pelos segundos. Bourdieu menciona, em *Economia das trocas simbólicas*, que:

De fato, nada mais falso do que acreditar que as ações simbólicas (ou o aspecto simbólico das ações) nada significam além delas mesmas: na verdade, elas exprimem sempre a posição social segundo uma lógica que é a mesma da estrutura social, a lógica da distinção. (2013, p. 17)

Desta forma, os espaços de atuação simbólica que indicamos no Capítulo III – *Para além da escrita: tornar-se autor e obter prestígio*, podem ser entendidos como esferas do campo em que os *pretendentes* apresentam suas percepções em relação

àquele a quem elegem como *precursor* e, através de suas ações simbólicas, também em relação ao campo literário de que Abreu participa, aos modelos de comportamento exprimidos pelo *habitus* vigente e a seus *pares-concorrentes*. A exemplo das relações entre Flaubert e Balzac, citadas por Bourdieu, os pretendentes localizam Abreu como pertencente à *história das obras* entre as quais visam se inserir, tomando-o por um produtor capacitado a auxiliar a inserção dos *pretendentes* no ambiente de novos paradigmas comunicacionais, cujo funcionamento é destacado, por exemplo, por Alvarez (2006), Jenkins (2009) e Said (2007).

A partir do trabalho de citação, cada um dos autores do grupo *pretendente* estabelece, de forma ciente ou inconsciente, ligações efetivas no campo, para nele perpetuarem suas produções. Este trabalho de utilização do legado de Abreu em novas ficções, além de delegar ao leitor o trabalho detetivesco da busca por sentidos, provocará rupturas na imagem de Abreu, que tem reforçado seu espaço enquanto uma das referências narrativas das últimas décadas do Século XX e início do XXI. Neste sentido, a inserção de Abreu nas obras faz parte de uma construção que visa revesti-las de uma identidade moderna e cosmopolita sem romper abruptamente com o ambiente anterior. Esta inovação mais fingida que, de fato, inovadora em termos formais e temáticos, cuja finalidade é a de demonstrar para seus *pares-concorrentes* a *novidade de seu empreendimento*, se expressa no reconhecimento do *precursor* como agente relevante do campo.

Por meio da análise dos diversos mecanismos utilizados pelos pretendentes a fim de remeter-se à obra de Abreu enquanto um autor de proa, é possível validar a hipótese proposta nesta tese, a saber, que os autores *pretendentes* realizam um movimento de apropriação da obra e da figura de Abreu com a finalidade de agregar valor simbólico às suas obras, o que representa uma tentativa de forçar o campo literário existente de modo a serem acolhidos e valorados. Performando de modo singular suas ações simbólicas, de que se originam posicionamentos diversificados frente ao *precursor*, quando lidas em conjunto, tal sorte de operações sugerem a estruturação de um subcampo literário em torno da imagem de Abreu, representando uma esfera bastante particular de circulação das obras literárias, valorizando o legado de Abreu ao mesmo tempo em que impõe um diálogo constante com o campo maior — com o qual o precursor também dialoga.

Este subcampo poderá ser acessado pelo público leitor na medida em que se performem as leituras das obras dos *pretendentes*, de modo que sejam reconstruídas as relações possíveis, conforme apresentadas nos espaços de circulação aqui propostos. Neste sentido, o trabalho de criação estabelecido pelos pretendentes atesta a *competência* cultural através da qual tais autores buscam obter *lucro simbólico* (BOURDIEU, 2013, p. 149), representado por reconhecimento e prestígio, para si e para suas obras, buscando serem aceitos, eles também, como agentes capazes de conceder distinções culturalmente pertinentes, assim como Abreu buscava negociar com o campo a partir de suas obras.

Aparentemente, esta sorte de operação simbólica resultará gradualmente mais bem-sucedida nas obras dos *pretendentes* respaldados por instituições já dotadas de certo valor no campo de produção simbólica, a exemplo de editoras de renome — Rocco e 34, em primeiro plano, e Iluminuras, Língua Geral e 7letras, em segundo, em detrimento dos produtores cujas produções voltam-se para mercados regionais ou de nicho, em editoras pouco conhecidas e/ou segmentadas — Domínio Público, AGE e Summus/GLS. Também tendem a capitalizar melhor suas produções produtores que se valham de postos de trabalho oferecidos pela indústria cultural (BOURDIEU, 2013, p. 139), atuando no jornalismo ou na produção de demais conteúdos culturais, a exemplo de Mello, Moutinho e Lunardi, já que estabelecem contato direto com instituições encarregadas pela propagação de produções culturais, em detrimento daqueles que se verão forçados a deslocar-se dos ambientes acadêmicos, em que a perpetuação de obras é mais lenta. Igualmente, produtores que mantenham produção vigorosa, caso de Lunardi, e posicionamento divergente, casos de Gouveia e Mirisola, tendem a atingir uma fatia maior de público leigo e de agentes especializados, mesmo que, no caso dos últimos, seus posicionamentos em geral polêmicos venham a ser refutados por agentes da academia. Neste sentido, fica evidente o descompasso entre os produtores que se podem considerar continuadores de Abreu, ao passo que tomam sua obra como exemplar — Cabral, Facco, Ferreira, Gouveia, Mello, Moutinho, Leilla, Lunardi, Oliveira e Stiehl — e aqueles que radicalizam um posicionamento divergente frente ao *habitus* seguido pelo autor, como Mirisola, oferecendo uma experiência singular de leitura ao público e disputando mais enfaticamente o direito de falar em seu(s) próprio(s) nome(s) no campo.

A tentativa de perpetuar suas produções diante de seus *pares*, da crítica e dos leitores através dos procedimentos elencados demonstra, por parte dos *pretendentes*,

um fazer literário crítico, que busca, na contemporaneidade, filiar-se à tradição de que é oriundo, ainda que produza mecanismos para afastá-lo (ou dissuadir a leitura) desse mesmo discurso histórico. Conforme menciona Paz (2014):

[...] nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. Em ambos os casos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-se e confirma sua modernidade. (2014, p. 42)

Diante da configuração fluida do ambiente em que atuam, as estratégias adotadas pelos *pretendentes* indicam, aos agentes especializados e leigos do campo, a ciência que os *pretendentes* possuem sobre o *habitus* vigente e seu posicionamento crítico frente a este estado de coisas. Desta forma, os procedimentos adotados nesta esfera terão sua eficácia comprovada e melhorada à medida em que aumente o próprio valor atribuído a Caio Fernando Abreu, para o que concorre também o trabalho dos *pretendentes*, assegurando ao *precursor* um maior reconhecimento mesmo à medida em que seja eventualmente refutado por autores do grupo *pretendente*.

Os processos de apropriação acima mencionados atestam, ainda, a autonomia alcançada pelo relativamente novo campo literário brasileiro — em relação, por exemplo, a outros campos ocidentais, como o francês —, com uma história literária não muito longa e que ainda estrutura seu público leitor frente a práticas de leitura rarefeitas (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991). Igualmente, torna-se evidente que o campo atingiu condições de funcionamento pleno — em que pese seja parcialmente financiado por estratégias educacionais do Estado (SNEL/2014) —, o que se comprova pelo dinamismo das ações do grupo de autores *pretendentes*, capazes de eleger um produtor seu contemporâneo como *precursor* e performar operações simbólicas sofisticadas de apropriação frente às obras de Caio Fernando Abreu, distinguindo-se no campo literário como leitores extremamente qualificados. Os escritores *pretendentes* estabelecem, neste sentido, relações críticas em relação à sociedade e ao próprio campo literário (PAZ, 2014, p. 42), como marca de sua escrita e da escrita contemporânea.

Apêndices

5.1. Citação e origem identificada ou provável em Abreu

ORIGINAL DE CAIO F. ABREU	TRECHO UTILIZADO
Álex Leilla	
Henrique (2001)	
Pequenas Epifanias	[...] mas por quê, Jesus, por quê, se nem, era mês de agosto ainda! (p. 01)
Evoca a figura de escritor de Abreu	Proust, André Gide, Jean Genet, Cocteau & Radiguet, García Lorca, Gore Vidal, Rimbaud & Verlaine, Thomas Mann, Allen Ginsberg, Hubert Fichte, Tennessee Williams, Caio Fernando Abreu. Nada. Só o seco descendo, regurgitando na garganta. Sobretudo Gide! André Gide, Morrissey e Caio Fernando Abreu. (p. 61)
Evoca a figura de escritor de Abreu e o efeito da leitura de suas obras	Pensar, eu sempre pensava, entre passos e olhares lentos da varanda pro quarto, que podia abrir um conto de Caio Fernando Abreu e penetrar outros mundos. (p. 117)
Evoca a figura de escritor de Abreu	Ele morreu no dia 11 de setembro, um dia antes do aniversário de Caio Fernando Abreu. (p. 163)
Evoca a figura de escritor de Abreu	O cara gostava como eu de Marlboro e Caio Fernando Abreu, cheirava fortemente a jasmim e se dizia louco pra sair do Brasil. (p.199)
Triângulo das Águas – Pela noite	Gente, pessoa, homem. Não existe nada igual a ter carne e músculos e querer amar. (p. 10)
De <i>Morangos mofados, Terça-feira gorda</i> : Primeiro o corpo suado dele, dançando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis, no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até	Pôs um figo de conserva dentro do copo e amassou com o cabo da faca. Amassou todo até que o resto da calda rolou vagaroso dentro do copo de vidro. Até ficar uma pasta, ou quase isso. Jogou então gelo picado, quatro dedos de conhaque [...] [...] Pensava exatamente em lhe chutar o rosto até desfigurá-lo totalmente. (p. 119)

esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (1982, p. 48)	
Obscuros (1999)	
Cita <i>Pequenas Epifanias, Deus é Naja</i> (2006, p. 33)	Naja? Você não entendeu. Ah, não vou explicar, leia Caio Fernando Abreu: <i>Pequenas epifanias</i> . (p. 88)
Urbanos (1998)	
Evoca a figura de escritor de Abreu e o efeito da leitura de suas obras	A condição humana é inocente* sem ti, os livros do Caio tremem, desfigurados na minha mão. Tenho tanto medo, você sabe... (p. 82)
Arturo Gouveia	
A farsa dos milênios (1998)	
De <i>Morangos mofados, Sargento Garcia</i> : Evoca o antagonista do conto, responsável por iniciar sexualmente/estuprar o protagonista, Hermes	Tirei a velha da cadeira e botei na minha cama. O corpo dela era de quem tinha trepado com Miquerinos. Pelanca sobrando, como se nunca tivesse feito exercício com o coronel. Vai ver que o coronel era distribuidor de bozó e arrotava grito pros soldados, como aquele sargentão de Caio Fernando Abreu. (p. 140)
João Batista Ferreira	
O doce vermelho das beterrabas (2006)	
O ovo apunhalado	Importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias. (p. 07)
Pequenas Epifanias - Aconteceu na Praça XV	Não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou para não se sentir desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim. (p. 25)
De <i>O ovo apunhalado, Visita</i> : Eu gostaria de ficar para sempre ali, parado naqueles degraus gastos [...]	Eu gostaria de ficar para sempre aqui (não começava assim um conto do Caio?) (p. 14)
Em <i>Pequenas Epifanias, Sugestões para atravessar agosto</i> (2006, p. 172), agosto representa, assim como em diversas crônicas, momentos de dificuldade.	...desde aquele momento, não era mais agosto. (p. 48)
José Valdemar de Oliveira	
Vapor barato (2006)	
Evoca o personagem <i>Dama da noite</i> , do conto homônimo – Os dragões não conhecem o paraíso	A dama da noite agora é homem. (p. 15)
De <i>Morangos mofados</i> , eco do título dos contos <i>O dia</i>	Acho que Sargitário não combina com escorpião. (p. 16)

<i>em que Urano entrou em escorpião e O dia em que Júpiter encontrou Saturno</i>	
Dama da noite – Os dragões não conhecem o paraíso	Olhe bem para mim, tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida?. (p. 52)
Lucia Facco	
Lado B – Histórias de mulheres (2006)	
De <i>Morangos mofados</i> , epígrafe retirada do conto <i>Natureza viva</i>	Como um trapezista que só repara na ausência da rede após o salto lançado, acendes o abajur do canto da sala depois de apagar a luz mais forte. E finalmente começa a falar. (p. 15)
Linda, uma história horrível – Os dragões não conhecem o paraíso	... gostei de ver a cachorrinha Linda. Estava velhinha, o focinho todo branco, cega de um olho, mas fora isso parecia muito bem de saúde e alegre como sempre. (p. 22)
Sargento Garcia – Morangos Mofados	Estava cansada, mas não parei até que ouvi Mel gemer alto, apertando a minha cabeça com as pernas contraídas, quase me sufocando. Acabou. Estava feito. Era assim, então, estar com uma mulher. Ao contrário do personagem do conto “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu, eu sentia uma alegria louca. (p. 55)
Evoca a figura de escritor de Abreu e sua produção	Coloquei o CD do Cazuzu. Ele produziu coisas lindas quando soube que estava com aids. Caio Fernando Abreu também. Renato Russo. Será que eu agora vou escrever melhor? Fiquei pensando que finalmente vou ter um pretexto suficiente bom pra pedir um laptop de presente de aniversário. É daqui a três meses. Deve dar tempo. Minha tia não escrevia. Deve ter sido mais duro pra ela. (p. 61)
Pela noite – Triângulo das águas	Como agora. Exatamente como agora. (p. 63)
Pela noite – Triângulo das águas	Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo: - Quero ficar com você. Provaram um do outro no colo da manhã. E viram que isso era bom. (p. 79)
Pela noite – Triângulo das águas	Quando ficaram abraçadas na cama, após todos os caminhos percorridos, se elas conhecessem Caio Fernando Abreu, com certeza se refeririam àquele momento dizendo: “Provaram uma da outra no colo da manhã. E viram que isso era bom.”(p. 89)
De Triângulo das águas, epígrafe retirada da novela <i>Pela noite</i>	Vira o disco. Esse é ótimo. (p. 95)
Marcelo Mirisola	
O herói devolvido (2000)	
Evoca a figura de escritor de Abreu e sua produção	Os irmãos Dunga e Dengoso se enrabavam na vazante. Acho que descobri por que são Sebastião é santo gay. A coisa em si não é humana. Ou seja, remete necessariamente a Caio Fernando Abreu. Caio

	<p>precisava urgentemente ser canonizado. Ou virar pomba-gira, tanto faz. Ele e as tripas dele. É um caso típico em que os intestinos vão junto com a alma. Um caso, com o perdão do trocadilho, de “dobradinha” com são Sebastião traspassado.</p> <p>Caio e são Sebastião se prestam – isso é que me deixa inconformado – a iluminar meia dúzia de almas crédulas e esclarecidas – as piores, a meu ver. (em nota: Senão as mais perigosas. Quando a alma é crédula e esclarecida vai direto pro céu ou pro inferno. Sem escalas no McDonald’s. Ou no purgatório, que é a mesmíssima coisa. Até aí beleza. O problema é usar a incandescência e a maldição alheia em benefício próprio. Eu repudio.) Eu é que não vou iluminar o Belo com a luz da minha fogueira. Não sou santo, nem deslumbrado tipo Caio Fernando e são Sebastião. (p. 181)</p>
O azul do filho morto (2001)	
<p>De Onde andaré Dulce Veiga?, evoca o personagem Jacyr/Jacyra: — Oi — cumprimentou. E depois, agressivo: — Que foi, bofe, nunca me viu? Eu disse: — A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr. Jogou a cabeça pra trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço. — Que se dane. E não me chame mais de Jacyr, agora sou Jacyra. (p. 53)</p>	<p>O zelador travesti que assombrou minha infância. (p. 33)</p>
<p>Pequenas epifanias</p>	<p>Tem os entraves e as mesquinhas de praxe, a gostosa da escola, pai e mãe, o “Canto della Buranella” por Zizi Possi, solidão e quartinho das empregadas, carrosséis, epifanias negras... (p. 27)</p>
<p>Fusão das imagens do “jardim ao sul”, como Abreu chamava o jardim da casa materna e do título da coletânea <i>Pequenas epifanias</i>, evocando seu clima em geral pessimista.</p>	<p>Assim colecionei cartas de amor não respondidas e originais recusados pelas editoras (todas elas, inclusive a minha) [...] (primeiro a viadagem, depois a tesão voada e um jardim de epifanias negras para, logo em seguida, vir o misticismo: nesta ordem, necessariamente)... (p. 151)</p>
<p>Evoca a figura de escritor de Abreu e sua produção</p>	<p>Onde telefonei pro autor de Informação ao crucificado e lhe disse que eu era um grande escritor [...] Bem, eu quero que eles, o Cony e o Caio Fernando Abreu (uns dois anos antes), que não responderam aos meus apelos, se fodam. (p. 164)</p>

Bangalô (2003)	
Evoca a figura de escritor de Abreu e, através da citação a Inventário do irremediável, suas obras	Isto é, sempre usei um monte de argumentos para justificar o que não tem justificativa. Inventariar o irremediável, feito um Caio F Abreu só que menos deslumbrado. (p. 70)
Fusão das imagens do “jardim ao sul”, como Abreu chamava o jardim da casa materna e do título da coletânea <i>Pequenas epifanias</i> , evocando seu clima em geral pessimista.	[...] outro incêndio no nosso jardim de epifanias mortas... (p. 103)
Notas da arrebentação (2005)	
Pequenas epifanias; London, london, ajax...	O inverno estava no fim e, talvez por coincidência, minhas orquídeas sufocavam ostensivamente as dalias e as avencas do jardim gay de Caio F. e foi nessa época — me recordo, entesado — que cogitei pela primeira vez em assassinato. Ela cobrava 100 reais pra dar a bunda. Eu, meio que sem-vergonha, descobri um jardim de epifanias negras, “uma palmeira coberta de hera”, rododendros. — Londres, 1973. Não é isso, Caio? Às vezes recorro ao jardim gay de Caio F. Ele, durante muito tempo, achou que não era preciso cuidar das flores. (p. 77)
Evoca a figura de escritor de Abreu e sua cidade natal	Um sol nublado. Quase que dando pra esquentar. Setembro, 1999. Um chão de azaléias... e a Santiago de Caio Fernando Abreu. (p. 83)
De <i>Pequenas epifanias</i> , evoca os relatos do jardim da casa materna de Abreu, a que o autor passou a dedicar-se depois de diagnosticado positivo para HIV.	Qual o cronograma das avencas do jardim gay de Caio F.? Também não sei, nunca entendi. (p. 91)
Marcelo Moutinho	
Memória dos barcos (2001)	
Dois ou três almoços, uns silêncios – Pequenas Epifanias	Parecia aquilo a que chamamos vida, afinal. (p. 63)
Dama da noite, Os dragões não conhecem o paraíso	A gente quer estar cada vez mais dentro, mais dentro, mais dentro, e um dia se toca e ficou de fora. (p. 66)
De <i>Inventário do irremediável</i> , <i>Apenas uma maçã</i> : — E a chave? — Não encontro a chave. (1995, p. 109)	E agora ela quer saber da chave. (p. 66)

Pedro Stiehl	
Rapsódia em Berlim (2006)	
De <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> . Referência ao primo que inicia sexualmente o protagonista de <i>Pequeno Monstro</i> , estabelecendo a equivalência entre a ex-namorada e o protagonista.	Não sei por quê, naquelas noites solitárias ou mal-acompanhadas eu tinha um pensamento recorrente. Não pensava em ti, mas num primo distante que me ensinou pra que servia o clitóris. Sabe, esses primos um pouco mais velhos que vêm de longe passar uma semana na casa da gente? Ele veio, me mostrou como se faz certas coisas e eu nunca mais fui a mesma. Sabe esses primos? Como num conto do Caio Fernando Abreu. — E prensou o baseado outra vez. — A vida, de qualquer um, é um conto que se repete indefinidamente. — Depois desaparecem, os primos. A gente nunca mais lembra deles. Mas eu lembrava. (p. 66)
Ramon Mello	
Vinis mofados (2009)	
Pela noite – Triângulo das águas	diz mastiga cospe utiliza/ sílabas consoantes conjunções vogais/ palavras pensadas não causam (p. 26)
Eu-poético em consenso com personagens diversas	toma porre de música vinho acorda com/ verdades entaladas na garganta cheiro de fumaça/ porre se confunde com ressaca dói a cabeça (p. 32)
Evoca o procedimento de sugerir a leitura acompanhada de música, presente em uma série de contos de Abreu, destinadas à leitura: <i>O ovo apunhalado</i> , para ler ao som de Lennon & McCartney; <i>Os sobreviventes</i> , ao som de Angela Ro-Ro, por exemplo.	literatura para ser lida ao som de/ arnaldo lenine zélia tom zé calcanhotto renato russo marina bethânia gal/ assim se aprende a tocar qualquer instrumento/ sax violão guitarra bateria piano cítara e (por quê não?)/ a própria língua (p. 41)
Pela noite — Discurso de Santiago para Pérsio	desculpa mas essa música não quero mais ouvir

	sua voz arranhada já não convence vira o lado do disco/ aproveita e dorme (p. 61)
Evoca o narrador de <i>Onde andar</i> Dulce Veiga?	medito paro de fumar ouço rorô ana carolina/ acendo vela canto pra oxum faço de tudo/ para apagar você da memória fechar conflitos (p. 87)
Evoca Nada além, composição de Custódio Mesquita e Mário Lago que teria sido regravada por Dulce Veiga, personagem ausente do romance <i>Onde andar</i> <i>Dulce Veiga</i> ?	(na voz de Dulce Veiga): Ilusão o disco estava arranhado:/ nada além nada além nada além nada além nada além nada além (p. 94)
Wil cabral	
O gosto amargo do seu corpo (2000)	
Materializa a leitura de <i>Morangos mofados</i> (1982) como sugestão à sexualidade do narrador.	Posso estar enganada, mas acho que você vai gostar desse livro. Leia e me diga o que acha. O livro era <i>Morangos mofados</i> , de Caio Fernando Abreu. (p. 77)
Materializa a leitura de <i>Morangos mofados</i> (1982), sobretudo os contos <i>Além do ponto</i> , <i>Terça-feira gorda</i> , <i>Sargento Garcia</i> e <i>Aqueles dois</i> .	Percebendo que eu não conseguia me concentrar, Diana interrompeu a lição e me perguntou o que eu havia achado de <i>Morangos mofados</i> . Aquela pergunta piorou a situação. O livro do Caio Fernando Abreu havia me deixado muito perturbado. Eu sabia que gostava de rapazes, mas nunca havia pensado muito a respeito. Ao ler aqueles contos que falavam de homens que amam homens, comecei a pensar que eu era um daqueles veados, como Robinson se referia a Sérgio, o rapaz alto e magro da escola, e seus amigos. Imaginei que Diana tinha me emprestado aquele livro porque sabia disso. Imaginei que ela e o namorado deviam rir de mim pelas costas. Acabei dizendo que não estava me sentindo bem e queria ir pra casa. (p. 78)

5.2. Tabela de referências culturais citadas:

- A presente tabela engloba diversos agentes do campo de bens simbólicos: autores literários, músicos, grupos musicais, atores e atrizes nacionais e estrangeiros, referências a filmes e personagens de filmes e empresas atuantes no campo.
- Destacou-se a presença de uma referência nas narrativas de mais de um autor.

	SIGLA	TÍTULO	AUTOR	ANO	EDITORA
01	Ve	<i>Vésperas</i>	Adriana Lunardi	2002	Editora Rocco
02	He	<i>Henrique</i>	Álex Leila	2001	Editora Domínio Público
03	Fm	<i>A farsa dos milênios</i>	Arturo Gouveia	1998	Editora Iluminuras
04	Dv	<i>O doce vermelho das beterrabas</i>	João Batista Ferreira	2006	Editora 7Letras
05	Vb	<i>Vapor Barato</i>	José Valdemar de Oliveira	2006	Editora 7Letras
06	Lb	<i>Lado B – Histórias de mulheres</i>	Lúcia Facco	2006	Editora GLS
7a	Hd	<i>O herói devolvido</i>	Marcelo Mirisola	2000	Editora 34
7b	Af	<i>O azul do filho morto</i>	Marcelo Mirisola	2002	Editora 34
7c	Bg	<i>Bangalô</i>	Marcelo Mirisola	2003	Editora 34
7d	Na	<i>Notas da arrebentação</i>	Marcelo Mirisola	2005	Editora 34
08	Mb	<i>Memória dos barcos</i>	Marcelo Moutinho	2001	Editora 7Letras
09	Rb	<i>Rapsódia em Berlim</i>	Pedro Stiehl	2006	Editora AGE
10	Vm	<i>Vinis mofados</i>	Ramon Mello	2009	Editora Língua Geral
11	Ga	<i>O gosto amargo do seu corpo</i>	Wil Cabral	2000	Editora GLS

	01	02	03	04	05	06	7a	7b	7c	7d	08	09	10	11
AUTOR/REFERÊNCIA A	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Abba (grupo)								X						
Adília Lopes (M ^a . José da Silva Viana Fidalgo de								X	X					

Oliveira)														
Adolfo Bioy Casares						X								
Adoniran Barbosa						X								
Adriana Calcanhoto					X									
Adriana Lisboa					X									
Agatha Christie														X
Agnaldo Rayol								X						
Agostinho de Hipona (Sto)														
Aguinaldo Silva								X						
Airton e Lolita Rodrigues						X	X							
Al (Alphonse) Capone						X								
Albert Camus - 3						X			X	X		X		
Alberto Moravia								X						
Aldine Müller								X						
Aldir Blanc									X					
Allen Ginsberg														X
Alphaville (grupo)								X						
Amado Batista						X								
Ana Carolina													X	
Ana Cristina Cesar									X					
André di Biasi								X		X				
André Gide – 2									X					X
Andrew Stanton					X									
Andy Wahrol				X										
Angela Ambrosini						X								
Angela Ro Ro – 2 (Angela M ^a . Diniz Gonçalves)										X			X	
Anita e Giuseppe Garibaldi (casal)									X					
Anthony Burgess			X											
Antoine de Saint-Exupéry							X		X					

Antonio Carlos Jobim - 2										X		X		
Antonio Vieira (Padre)							X							
Antonio Vivaldi			X											
Ariano Suassuna							X							
Arnaldo Antunes - 2									X				X	
Arsenij Tarkovsky		X												
Arthur Rimbaud – 3		X			X					X				
Arthur Schopenhauer – 2					X							X		
Astor Piazzola							X	X	X	X				
Audrey Hepburn (Audrey Kathleen Ruston)	X													
Augusto dos Anjos			X											
Aurélio B. de Hollanda													X	
Ayrton Senna							X							
AUTOR/REFERÊNCIA B	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Badi Assad			X											
Barros de Alencar							X							
Beatles (grupo) – 4			X								X		X	X
Bernard Shaw							X							
Bernardo Bertolucci				X										
Bessie Smith													X	
Beth (Elisabeth) Faria								X						
Beto (Alberto) Guedes							X							
Bia Antunes							X							
Billie Holiday – 2 (Eleanora Fagan)								X					X	
Björk Guðmundsdóttir					X									
Bob Dylan – 2 (Robert Allen Zimmerman)		X											X	
Bob (Robert N.) Marley										X				
Bonanza (filme)								X						

Bonde do Tigrão (grupo)										X				
Boris Vian									X					
Bruno Bettelheim												X		
Bustos Domecq							X							
AUTOR/REFERÊNCIA C	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
C. Drummond de Andrade							X							
Caco (Antônio) Galhardo									X					
Caetano Veloso – 6		X	X		X	X		X	X				X	
Calígula (filme)					X									
Camille Pisarro							X							
Carl Marx												X		
Carla Camurati										X				
Carlinhos Brown (Antonio Carlos de Freitas)									X					
Carlos Heitor Cony							X	X	X					
Carlos Lyra							X							
Carmen Miranda							X							
Carrie, a estranha (filme)								X						
Cássia Eller – 2				X	X									
Cazuza – 4 (Agenor de M. Araújo Neto)		X			X	X							X	
Cecília Meireles													X	
Charles Aznavour								X						
Charles Bukowski							X	X						
Charles Chaplin														X
Charles Vidor				X										
Chico (Francisco) Buarque - 5		X	X				X		X			X	X	
Chuck Berry – 2 (Charles Edward A. Berry)							X						X	
Cid Moreira								X						

Clara Nunes					X									
Clarice Lispector - 7		X	X	X		X	X	X			X			X
Clint Eastwood							X							
Clodovil Hernandes										X				
Clube da Esquina (grupo)											X			
Consuelo Leandro								X						
AUTOR/REFERÊNCIA D	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Dalton Trevisan								X						
Dan Brown												X		
Daniel Goleman												X		
Dante Alighieri – 2												X		X
Darcy Ribeiro – 2			X							X				
David Bowie		X												
David Byrne		X												
David Leavitt		X												
Débora Blando									X					
Décio Pignatari								X						
Denis Carvalho										X				
Denise Bandeira								X						
Denise Dumont								X						
Dina Staf								X						
Donna Summer					X									
Doris Lessing				X										
Dorival Caymmi													X	
Dudu (José Eduardo) França					X									
Durutti Column		X												
AUTOR/REFERÊNCIA E	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
E. M. Foster														X
Ed (Eduardo) Motta							X	X	X	X				

Edgar Degas							X							
Edgard Scandurra		X												
Edson Cordeiro				X										
Eduardo Galeano			X											
Edward Hooper								X						
Elba Ramalho			X											
Elis Regina – 2				X									X	
Elizabeth Savala										X				
Elton John							X							
Elza Soares													X	
Embalos de sábado à noite (filme)								X						
Emil Cioran									X					
Emmanuel Bove								X						
Erasmus Carlos				X										
Erasmus Dias							X							
Ernest Hemingway – 2				X			X			X				
Ernesto Sabato							X							
Eugène Ionesco							X							
Eugenio Montale							X			X				
Evandro Mesquita								X		X				
AUTOR/REFERÊNCIA F	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Fábio Jr. (C. A. Galvão)– 2			X					X						
Fausto Woolf								X	X					
Fernanda Abreu – 2					X		X							
Fernanda Takai													X	
Fernanda Young									X					
Fernando H. Cardoso									X					
Fernando Pessoa – 3		X		X									X	
Ferreira Gullar										X				

Férrez (Reginaldo Ferreira da Silva)										X				
Fiodór Dostoiévski – 3							X	X	X			X		X
Fito (Rodolfo) Paez – 2				X			X							
Flávio Cavalcanti								X						
Francis Scott <i>Fitzgerald</i>									X					
Francisco Cuoco										X				
Franz Kafka – 2				X								X		
Franz Litz			X											
Franz Schubert			X											
Frédéric Chopin							X							
Frederico García Lorca		X												
Friedrich Nietzsche												X		
AUTOR/REFERÊNCIA G	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
G. K. Chesterton										X				
Gabriel Batistuta							X							
Gabriel García Márquez							X							
Gal (M ^a . Da Graça) Costa – 2					X								X	
Galvão Bueno									X					
George Bataille								X	X					
George Orwell													X	
Georges Auric							X							
Geraldo Azevedo			X											
Gertrud Stein				X										
Giácomo Puccini											X			
Gilbert								X						
Gilberto Gil – 2					X			X	X					
Gloria Gaynor – 2					X			X						
Glória Kalil										X				
Gore Vidal – 2		X					X							

Isadora Duncan							X							
Italo Moriconi										X				
AUTOR/REFERÊNCIA J	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
J. G. de Araújo Jorge												X		
Jack Kerouac							X							
Jacqueline Laurence								X		X				
James Dean												X		
James Ivory														X
James Joyce – 2						X	X							
Jane Fonda							X							
Janete Clair (Jenete S. E. Dias Gomes)					X									
Janis Lyn Joplin					X									
Jardel Filho										X				
Jards Macalé (Jards Anet da Silva)		X												
Jean Cocteau		X												
Jean Genet – 3		X			X		X							
Jean-Paul Sartre - 2					X				X					
Jim (James D.) Morrison		X												
Jimmy (James M.)Hendrix					X									
Jô (José Eugênio) Soares									X					
João Antonio – 2			X				X		X					
João Bosco							X			X				
João Gilberto Noll													X	
João Gordo (João Francisco Benedan)									X					
João Ricardo e Apolinário			X											
Johann S. Bach – 2								X						X
Johann Wolfgang Goethe												X		
John Denver								X						

John Fante							X	X		X				
John Tenniel	X													
John Wayne			X											
Jorge Amado – 2			X				X	X	X	X				
Jorge Ben Jor (Jorge Duílio Lima Meneses)								X						
Jorge Luis Borges – 3			X	X			X		X					
Jorge Mautner		X												
José de Alencar							X		X					
José Loureiro			X											
Juan Rulfo				X										
Julia Lemmertz								X						
Julio Cortázar – 3		X		X			X	X						
Julio Iglesias								X						
Julio Verne														X
AUTOR/REFERÊNCIA K	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Katherine Ross								X						
Kátia d'Angelo								X						
Katinguelê (grupo)							X							
Katy Hansen								X						
Kid Abelha (grupo)								X						
King (Joseph N.) Oliver													X	
Kitaro (Masanori Takahashi)			X											
AUTOR/REFERÊNCIA L	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Lady Francisco Bourbon								X						
Laura Pausini													X	
Lautréamont (Isidore L. Ducasse)							X							
Leandro&Leonardo (duo)								X						
Led Zeppelin (grupo)														X
Ledusha Spinardi										X				

Lee Unkrich						X								
Legião Urbana – 4		X			X				X					X
Lenine (Osvaldo Macedo Pimentel)													X	
Leo Gandelman													X	
Lewis Carrol – 2	X						X							
Lindomar Castilho							X							
Liza Minelli					X									
Lobão (João L. Woerdenbag Filho)					X									
Louis Armstrong									X	X			X	
Louis van Dyke&Trio (grupo)								X						
Louise Cardoso								X						
Lucinha (Lúcia) Lins													X	
Ludwig van Beethoven – 3			X					X						X
Luís de Camões														X
Luís Fernando Veríssimo							X							
Luiz Gonzaga							X							
Lupicínio Rodrigues													X	
AUTOR/REFERÊNCIA M	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Macedonio Fernández							X							
Machado de Assis – 3	X		X					X						
Madonna L. Ciccone – 2					X									X
Manoel de Barros – 2		X					X		X					
Manuel Bandeira			X											
Marcel Proust - 2		X						X	X					
Marcelo Mastroianni				X										
Marcelo Rubens Paiva							X	X						
Marcia Denser										X				
Marcos Rey (Edmundo Donato)							X							

Marguerite Duras					X									
Marguerite Yourcenar		X												
Maria Alcina					X									
Maria Bethânia Velloso					X									
Maria Esther Esplendore								X						
Maria Kodama							X							
Maria Rita Kehl										X				
Maria Rita Mariano – 2				X			X							
Maria Schneider									X					
Mariano GD					X									
Marina Correia Lima						X							X	
Mário Bortolotto								X	X	X				
Mário de Andrade – 3		X	X				X	X						
Mário de Sá-Carneiro					X									
Mário Quintana											X			
Mario Vargas Llosa							X							
Mário Zaccaro							X							
Marlon Brando Jr.									X	X				
Marquês de Sade (Donatien A. François de Sade)					X									
Martin <i>Heidegger</i>									X					
Martinho (José F.) da Vila							X							
Matilde Mastrangi								X						
Maurice Ravel												X		
Maysa F. Monjardim – 2												X	X	
Mempo Giardinelli							X							
Mendelssohn-Batogy					X									
Michael Douglas									X					
Michael Jackson														X
Michelangelo Antonioni – 2					X		X							

Miguel de Cervantes			X											
Miles Davis						X								
Millôr Fernandes										X				
Milton Nascimento					X									
Monique Evans (<i>Monique R. Nery da Fonseca</i>)							X	X						
Monique Lafond								X						
Monteiro Lobato							X							
Morrissey (<i>Steven Patrick Morrissey</i>)		X												
Mulher Maravilha (personagem)								X						
Murilo Mendes – 2			X				X							
AUTOR/REFERÊNCIA N	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Nana (Dinahir T.) Caymmi												X		
Nando (J. Fernando) Reis				X										
Napoleão Bonaparte												X		
Nara Leão – 2					X								X	
Narjara Turetta								X						
Nasi (Marcos Valadão Rodolfo)										X				
Nei Lisboa				X										
Neil Young		X												
Nelson Piquet							X							
Nelson Rodrigues							X	X	X					
Ney Matogrosso			X											
Nicole Puzzi								X						
Nikos Kazantzakis							X							
Nilo de Oliveira							X							
Nina Simone – 2 (Eunice K. Waymon)				X					X					

Nino Rota									X					
Noel Rosa			X											
Núbia Lafayette (Idenilde A. Alves da Costa)					X									
AUTOR/REFERÊNCIA O	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
O Gordo & o Magro (série)								X						
Ofélia Ramos Anunciato							X							
Olavo Bilac										X				
Oscar Schmidt							X							
Oscar Wilde – 2			X		X									
Oswald de Andrade			X											
AUTOR/REFERÊNCIA P	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Pablo Neruda									X					
Pablo Picasso			X											
Pagu (Patrícia Rehder Galvão)							X							
Paralamas do Sucesso (grupo)		X												
Patti (Patricia Lee) Smith		X												
Paul Verlaine – 2		X					X							
Paula Toller								X						
Paulo Coelho – 2									X			X		
Paulo Leminski									X					
Paulo Mendes Campos								X		X				
Pedro Almodóvar					X									
Penélope Charmosa e Tião Gavião (pers.)									X					
Peppino di Capri (Giuseppe Faiella)								X		X				
Percy B. Shelley										X				
Pet Shop Boys (duo)									X					

Peter Sellers								X						
Phillip Roth								X						
Pier Paolo Pasolini		X												
Pimpinella (novela)							X							
Pink Floyd (grupo) – 2								X				X		
Pyotr Ilitch Tchaikovsky						X								
AUTOR/REFERÊNCIA Q	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Quentin Tarantino – 2						X	X							
Quéops (Príncipe de)									X					
Quinteto (grupo)			X											
AUTOR/REFERÊNCIA R	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
R.E.M. (grupo)		X												
Ramones (grupo)													X	
Raul Gil							X		X					
Raul Seixas									X					
Ray (Joseph R.) Coniff										X				
Raymond Radiguet – 2		X					X							
Regina Duarte										X				
Reinaldo Moraes							X			X				
Renato Russo – 3 (Renato Manfredini Jr.)						X			X				X	
Renato Teixeira								X						
Ricardo Graça Melo								X		X				
Richard Bach														X
Richard Strauss – 3					X			X					X	
Richard Wagner – 2			X				X	X						
Rita Hayworth (Margarita Carmen Cansino)				X										
Rita Lee – 2							X						X	
Robert Wise						X								
Roberto Carlos							X							

Roberto Leal								X						
Roland Barthes						X								
Rolling Stones (grupo)				X										
Romeu Pelliciani							X							
Ronnie Von (Ronaldo Von Schilgen)								X						
Rubem Fonseca			X											
Ruy Castro										X				
AUTOR/REFERÊNCIAS	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Sá&Guarabira (duo)							X							
Salomão (Rei)		X												
Salvador Dalí i Domènech			X											
Samuel Beckett					X									
Sandro Botticelli			X											
Sandy Leah										X				
Santa Rita Durão							X							
Selaron Cantos													X	
Sérgio Mallandro (Sérgio Neiva Cavalcanti)									X	X				
Sérgio Sant'Anna										X				
Sherazade (personagem)				X										
Sidnei Magalhães					X									
Sigmund Freud							X		X					
Silvia Poppovic							X			X				
Silvio Santos								X		X				
Simon & Garfunkel (duo)								X						
Simone de Beauvoir											X			
Simone Greco								X						
Smiths (grupo)		X												
Sófocles					X									
Sonia Hernandez (bispa)									X					

Sonny <i>Boy</i> Williamson (John Lee Curtis Williamson)									X					
Stéphane Mallarmé – 2		X					X							
Sula (Suely Brito) Miranda										X				
Supla (Eduardo Smith Suplicy)								X						
System of a down (grupo)													X	
AUTOR/REFERÊNCIA T	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
T. S. Eliot				X										
Talking Heads (grupo)		X												
Tarsila do Amaral					X									
Tarzã (personagem)								X						
Teco (Flávio) Padaratz										X				
Tennessee Williams		X												
Thaís Gulin													X	
Theo Angelopoulos		X												
Thomas Mann		X												
Tom Zé – 2 (Antônio José Santana Martins)		X											X	
Tony (Antônio C.) Ramos								X		X				
Trio Nordestino (grupo)			X											
Trio Parada Dura (grupo)								X						
AUTOR/REFERÊNCIA U	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Uma Thurman							X							
Umberto Eco			X											
AUTOR/REFERÊNCIA V	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
Vânia Bastos							X							
Vera Fischer								X						
Vicente Celestino									X					
Victor Brecheret								X						

Zélia Gattai										X				
Zíbia Gasparetto										X				
Ziraldo Alves Pinto -2							X				X			
Zizi Possi								X	X					
Zuenir Ventura													X	
TOTAIS	Ve	He	Fm	Dv	Vb	Lb	Hd	Af	Bg	Na	Mb	Rb	Vm	Ga
	05	46	50	26	50	18	113	103	61	59	08	21	41	18
TOTAL 458 referências														

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Seleção de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002;

_____. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1995;

_____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970;

_____. *O ovo apulhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001;

_____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Cia. das Letras, [1977] 1996;

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982;

_____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983;

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010;

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007;

_____. *Les dragons ne connaissent pas le paradis*. Trad. Claire Cayron e Alain Keruzoré. Bruxelas : Éditions Complexe, 1991 ;

_____. *L'autre voix*. Trad. Claire Cayron e Alain Keruzoré. Bruxelas : Éditions Complexe, 1994 ;

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006;

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre : L&PM, 2002;

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002;

_____. *Teatro completo*. Org. Luís Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009;

_____. *A vida gritando nos cantos*. Org. Laura Souto Santana e Liana Farias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012;

_____. *Poesias nunca publicadas*. Org. Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012;

_____. *#Caio Fernando Abreu de A a Z*. Org. Janaína Senna, Paula Soraggi, Renata Corrêa e Yandra Lopes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013;

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Ed. Cotovia, 1999;

AGÊNCIA LITERÁRIA RIFF. Nossos clientes: Autores brasileiros: Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.agenciariiff.com.br/site/AutorCliente/Autor/85> Acesso em datas variadas;

ALOS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo - uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2007;

ALVAREZ, Al. *A voz do escritor*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006;

ARENAS, Fernando. *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003;

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 1998;

AQUELES DOIS. Direção: Sérgio Amon. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1985. 1 DVD (75 min);

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DE CAIO FERNANDO ABREU. *Biblioteca: Trabalhos acadêmicos*. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2013/08/caio-fernando-abreu-retratos-da.html> Acesso em datas variadas;

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE LIVRARIAS (Brasil). *Diagnóstico ANL do setor livreiro*. Triênio 2010-2012. São Paulo, 2012. Disponível em <http://anl.org.br/web/diagnostico.html> Acesso em datas variadas;

BALZAC, Honoré de. *O elixir da longa vida*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. In *Contos fantásticos do Século XIX* (p. 101-120). Org. Italo Calvino. São Paulo: Cia das Letras, 2004;

BARBOSA, Nelson Luis. *"Infinitivamente pessoal", a autoficção de Caio Fernando Abreu, o "biógrafo da emoção."* Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, USP, 2009;

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953 ;

_____. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957 ;

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977;

_____. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In *Poétique du récit*. (p. 7-57) Org. Gérard Genette e Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1977 ;

_____. *L'effet du réel*. In *Littérature et réalité*. (p. 81-90) Org. Gérard Genette e Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1982 ;

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006;

BAUMAN, Zygmund. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005;

BELINATO, Wagner Vonder. *Pelas noites: identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, UEM, 2009;

_____. *Pra postar no Facebook: aspectos e reflexos da leitura nas redes sociais*. In 2º Encontro de Diálogos Literários, 2013, Campo Mourão (*Anais...* . p. 265-274). Disponível em <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/anais2c2baencontrodedialogosliterarios.pdf> Acesso em 09.03.2015;

_____. *Não ser em São Paulo: Experiências da escritura em Caio Fernando Abreu*. In Revista Versalete p. 170-181, jul-dez/2013. Disponível em <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol1-01/13-BELINATO.pdf> Acesso em 09.03.2015;

_____ e SILVA, Marisa Corrêa. *À sombra de Oscar Wilde: a marca da modernidade em Caio Fernando Abreu e R.W. Fassbinder*. In Diálogos Literários. Org. Mônica L.S. Fernandes, Wilma S. Coqueiro, Érica F. Alves e Willian André. Campo Mourão: Editora da Fecilcam, 2014;

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 2007;

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006;

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013;

_____. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996;

_____. *Les règles de l'art*. Édition revue et corrigée. Paris : Éditions du Seuil, 2015 ;

_____. *Raisons pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1994 ;

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2006;

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm Acesso em 27.02.2015.

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária*. Maringá: EDUEM, 2009;

BOOKSTART (website). *Plataforma de financiamento coletivo – crowdfunding*. Disponível em <https://www.bookstart.com.br/> Acesso em datas variadas;

BRUNN, Alain (org.). *L'auteur*. Paris : Flammarion, 2001 ;

CABRAL, Wil. *O gosto amargo de seu corpo* In *Triunfo dos pêlos e outros contos GLS*. Org. André Fischer. São Paulo: Summus/GLS, 2000;

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2004;

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO (Brasil). SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS (Brasil). FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS (Brasil). *Produção e vendas do setor editorial brasileiro. Edição 2015. Ano base 2014*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em http://www.snel.org.br/wp-content/themes/snel/docs/pesquisa_fipe_2015_ano_base_2014.pdf Acesso em 12.01.2016;

_____. *Dados do setor. Série histórica 1990-2014*. Atualização anual. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://www.snel.org.br/dados-do-setor/producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro/> Acesso em 23.04.2015.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Revendo as margens: a (auto) representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2010;

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011;

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006,

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2007;

CARVALHO, Luis Nelson de. *Apartamento 41*. São Paulo: Summus/GLS, 2007;

CASARIN, Rodrigo. *Sucesso na internet, Caio Fernando Abreu volta com enxurrada de livros*. Portal UOL. 17.01.2015. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/01/17/sucesso-na-internet-caio-fernando-abreu-volta-com-enxurrada-de-livros.htm> Acesso em 19.01.2015;

_____. *Escritores recorrem à vaquinha virtual para publicarem seus livros*. Portal UOL, 29.01.2015. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/01/29/escritores-recorrem-a-vaquinha-virtual-para-publicarem-seus-livros.htm> Acesso em 08.02.2015;

CASTELLO, José. *As sombras negras na alma do escritor*. O Estado de São Paulo, 20 jun. 1995. Caderno 2;

_____. *Caio Fernando Abreu vive surto de criação*. O Estado de São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p. 1;

_____. *Caio Fernando Abreu remedia o destino: entrevista*. O Estado de São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p. 4;

CATARSE (website). *Plataforma de financiamento coletivo – crowdfunding*. Disponível em <https://www.catarse.me/pt/projects> Acesso em datas variadas;

CERVANTES Saavedra, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Trad. Carlos Nougué e José Luis Sánchez. Rio de Janeiro: Record, 2005;

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Moraes. São Paulo: Ed. UNESP e Imprensa Oficial SP, 1998;

CHAPLIN, Letícia da Costa. *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2010;

CLAUDEL, Camille. *Correspondence*. Ed. d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon. Paris: Gallimard, 2003.

COLLARD, Cyril. *Noites felinas*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1993;

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003;

_____. *O trabalho da citação - textos selecionados*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007;

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES (Brasil). *Banco de teses CAPES*. Disponível em <http://bancodeteses.capes.gov.br/> Acesso em 12.01.2016;

- CORTÁZAR, Julio. *Os prêmios*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975;
- COSTA, Amanda Lacerda. *360 Graus: Inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libretos, 2011;
- _____. *A obra em branco: unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2014;
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Cia. das Letras, 2010;
- DENSER, Márcia. *Caio na ficção. Caio nas cartas*. (p. 04-10). In: SANALIOS, Valeria (org). *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. São Paulo: Agir, 2005;
- DERRIDA, Jaques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2002,
- DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2010;
- _____. *Paixões concêntricas: motivações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2006;
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F*. Rio de Janeiro: Record, 2009;
- EDITORA SCHWARCZ S.A. (Brasil). *Das LETRAS – Guia de lançamentos Abril 2014*. São Paulo: Cia das Letras, 2014;
- _____. São Paulo, s/d. Disponível em <http://www.companhiadasletras.com.br/institucional.php> Acesso em 05.11.2015;
- ESCARPIT, Robert. *Sociologia da leitura*. Trad. Anabela Monteiro e Carls Alberto Nunes. Lisboa: Arcádia, 1969;
- FACCO, Lucia. *Lado B: histórias de mulheres*. São Paulo: Summus/GLS, 2006;
- _____. *As heroínas saem do armário – Literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Summus/GLS, 2003;
- FACEBOOK (website). *Caio Fernando Abreu*. Disponível em <https://www.facebook.com/caiofernandoabreu?fref=ts>; *Caio Fernando Abreu*. Disponível em <https://www.facebook.com/pages/Caio-Fernando-Abreu/105589816142332?rf=175305009194381> e *Caio Fernando de Abreu – Comunidade*. Disponível em <https://www.facebook.com/FrasesCaioAbreu>. Acessos em datas variadas;

FAGUET, Émile. *A arte de ler*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009;

FAGUNDES TELLES, Lygia. *Prefácio a O ovo apunhalado*. 1975. In ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado* (p. 13-14). Porto Alegre: L&PM Editores, 2007;

FERREIRA, João Batista. *O doce vermelho das beterrabas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006;

FERREIRA Jr., Nelson Eliezer. *Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2008;

FIDELIS, Fabiana cardoso. *Delicadezas: ensino e escritura em Caio Fernando Abreu e Roland Barthes*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2011.

FILHO, João. *Ao longo da linha amarela*. Salvador: P55 Edições, 2009;

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 2006;

FRANCISCATTI, Kety Valéria Simões. *A maldição da individuação: reflexões sobre o entrelaçamento prazer-medo e a expressão literária*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUCSP, 2005;

FRANCO Jr., Arnaldo. *Operadores de leitura da narrativa*. (p. 33-58) *In Teoria Literária*. Org. Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin. 3ª Ed. Maringá: Eduem, 2009;

GASPARI, Elio ; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70|80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000;

GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Cia das Letras, 2007;

GOMES, Alessandra Leila Borges. *Infinitamente Pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2008;

GOOGLE BOOKS (website). Disponível em <https://books.google.com/> Acesso em datas variadas;

GOUVEIA, Arturo. *A farsa dos milênios*. São Paulo: Iluminuras, 1998;

GUIBERT, Hervé. *Para o amigo que não me salvou a vida*. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995;

_____. *Protocolo da compaixão*. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995;

_____. *O homem do chapéu vermelho*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996;

GUYER, Leyland. *Reviews the book "Morangos mofados," by Caio Fernando Abreu in World Literature Today*. Spring 1983. University of Oklahoma, 1983 (Vol. 57 Issue 2, p. 261);

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006;

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lóbio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2005;

HAMON, Philippe. *Un discours contraint*. In *Littérature et réalité* (p. 119-181). Org. Gérard Genette e Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1982 ;

HELLMAN, Lillian. *Pentimento – Um livro de retratos*. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981;

HOHLFELDT, Antonio. *Caio Fernando Abreu: esse sonho acabou, mas o futuro está mesmo aí*. Correio do Povo, Porto Alegre, 6 nov. 1975. Caderno de Sábado, p. 14;

HOWE, Neil e STRAUSS, Willian. *Generations: The history of America's Future, 1584 to 2069*. New York: Harper Perennial, 1991;

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70; 1985;

INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE ET DES ÉTUDES ÉCONOMIQUES (França). *Lecture d'un livre selon l'âge et le sexe en 2012*. Trienal. Paris, 2013. Disponível em http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATCCFO5410 Acesso em 12.01.2016;

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA (Brasil). *Biblioteca digital brasileira de teses e dissertações*. Disponível em <http://bdtd.ibict.br/> Acesso em datas variadas;

INSTITUTO PRÓ-LIVRO (Brasil). *Retratos da Leitura no Brasil*, 3ª edição. São Paulo, 2012. Disponível em http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf. Acesso em 18.04.2015;

JAGUARIBE, Sérgio de M. Gomes (JAGUAR) (org). *Histórias de um novo tempo – o novíssimo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977;

JAMENSON, Frederic. *Pós-modernismo*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007;

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009;

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

KOHLER, Heliane. *Le dialogisme dans la fiction de Caio Fernando Abreu*. In SINGLER, Christoph. *Une domestique dissipée*. Besançon: Presses Universitaires Franche-Comté, 2001,

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Dorothée de Buchard. Penguin Companhia: São Paulo, 2012;

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita – Livro e Literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991;

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002;

LEILLA, Álex. *Henrique*. Salvador: Domínio Público, 2001;

_____. *O sol que a chuva apagou*. Salvador: P55 Edições, 2009;

LEYLAND, Winston. (org). *Now the Volcano – An anthology of Latin American gay literature*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1979,

_____. *My deep dark pain is love: a collection of Latin American gay fiction*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983,

LIMA, João Gabriel de. *O burlador de Sevilha*. São Paulo: Cia das Letras, 2000;

LISÍAS, Ricardo. *Outras arrebenções*. In MIRISOLA, Marcelo. *Notas da arrebenção* (p. 107-121). São Paulo: Ed. 34, 2005;

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002,

LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34; 2000;

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002;

MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999;

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2002;

MARIANO NETO, José. *Cultura dos desejos e liberdade dos prazeres: regimes de amizade homoerótica masculina na ficção de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2011;

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1981;

MARQUES, Márcia Corrêa. *De volta ao Passo da Guanxuma: espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2013;

MARTINS, Cláudio Luís Serra. *Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética da mancha nas peças Angels in America, o Homem e a mancha e a Mancha roxa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2009;

MELLO, Ramon. *Vinis mofados*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009;

MENDES, Fernando Oliveira. *Caio Fernando Abreu (Para Ler ao Som de Clarice Lispector)*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2005;

MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Ed. 34, 2000;

_____. *O Azul do filho morto*. São Paulo: Ed. 34, [2001] 2006;

_____. *Bangalô*. São Paulo: Ed. 34, 2003;

_____. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Ed. 34, 2005;

MITCHELL, Mark. (org.). *The Penguin book of international gay writing*. New York: Penguin USA, 1995,

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. San Antonio, Texas: Trinity University, 2003;

MORICONI, Italo. *Uma erótica da escrita*. Prefácio a Toda Prosa (p. 5-11). Denser, Márcia. São Paulo: Nova Alexandria, 2001;

MOUTINHO, Marcelo. *Memória dos barcos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001;

NASARIAN, Santiago. *Palavras frescas e morangos mofados* (p. 50-53). In Revista Junior #09. São Paulo, House of Palomino, s/d;

OLIVEIRA, José Valdemar de. *Vapor barato*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006;

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. São Paulo: Brasiliense, 1989;

PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura*. Anotações para uma estória de

amor, de Caio Fernando Abreu. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2008;

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify; 2014;

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999;

_____. *Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois*. In Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea nº 43 p. 151-178, jan-jul/2014;

PENA, Felipe. *Palavra sedutora*. Jornal Rascunho, 04.2010. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/palavra-sedutora/> Acesso em 09.03.2015;

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003;

PIAZZOLA, Astor; MULLIGAN, Gerry. *Summit*. São Paulo: Atração: 2004. [Carosello Records&Tapes: 1974] 1 disco compact (50 + min.): digital, estéreo.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004;

PINTO, Manuel da Costa. *A literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005;

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas*. Rio Grande: Editora FURG, 2001;

_____. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2003;

PORTO, Luana Teixeira. *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2011;

POTOCKI, Jan. *O manuscrito encontrado em Saragoça*. São Paulo: Brasiliense, 1988;

PRADO, Guilherme de Almeida. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Imprensa oficial do Estado; 2008;

PROENÇA Filho, Domício. *Capitu: memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998;

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009;

RAMOS, Paulo. *Jabutí desorientado*. Blogs UOL. 25.09.2013. Disponível em http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2013-09-01_2013-09-30.html Acesso em 05.11.2015;

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999;

RIFFATERRE, Michel. *L'illusion référentielle*. Trad. Pierre Zoberman. In *Littérature et réalité*. (p. 91-118). Org. Gérard Genette e Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1982 ;

ROMANCE. Direção: Sérgio Bianchi. Versátil, 1988. 1 DVD (98 min);

SAID, E. W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007;

SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Cia das Letras, 2005;

_____. *O caderno*. São Paulo: Cia das Letras, 2009;

SCHABBACH, Leonardo. *Conheça a 7Letras, uma editora que revela novos talentos*. Entrevista com Jorge Viveiros de Castro. 13.05.2010. Disponível em <http://www.napontadoslapis.com.br/2010/05/7letras-uma-editora-que-revela-novos.html> Acesso em 08.02.2015;

SCHRÖDER, Talita Silva. *Dragões, paraíso e oráculos – Real e ilusão em Caio Fernando Abreu, dos livros ao Facebook*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, 2013;

SILVA, Lenirce Sepulveda da. *A escrita do Corpo: A citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense, UFF, 2001;

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *Zona Contaminada: o processo de criação dramática em Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2009;

SINDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION (França). *Chiffres-clés 2014-2015*. Disponível em <http://www.sne.fr/enjeux/chiffres-cles-2013/> Acesso em 25.11.2015;

SONTAG, Susan. *A aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989;

SOUZA, Fabiano Grendene de. *Caio Fernando Abreu e o Cinema: O Processo de Adaptação de Morangos Mofados*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2010;

SOUZA, Thaís Torres de. *Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio Fernando Abreu*. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, 2014;

STANSILL, Peter & MAIROWITZ, David Z (org). *Bamn – Outlaw manifestos and Ephemera 1965-70*. Baltimore: Penguin USA, 1971;

STIEHL, Pedro. *Rapsódia em Berlim*. Porto Alegre: AGE Editora, 2006;

TARQUINI, Jorge. *Sessão Cult* (p. 22-27). Revista DOM – De Outro Modo #04, junho de 2008, mensal. São Paulo: Ed. Peixes, 2008;

TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad, 2005;

TEMPLO CULTURAL DELFOS. Blog. *Caio Fernando Abreu retratos da subjetividade e a pós-modernidade*. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2013/08/caio-fernando-abreu-retratos-da.html>
Acesso em datas variadas;

THE STATISTICS PORTAL (website). *Leading social networks worldwide ranked by number of active users*. Disponível em <http://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/> Acesso em 12.11.2015;

TREVISAN, Dalton. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003;

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Edição ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 2007;

WATT, Ian. *Réalisme et forme romanesque*. Trad. Fanny Deleuse. In *Littérature et réalité*. (p. 11-46) Org. Gérard Genette e Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1982 ;

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011;

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982;

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.